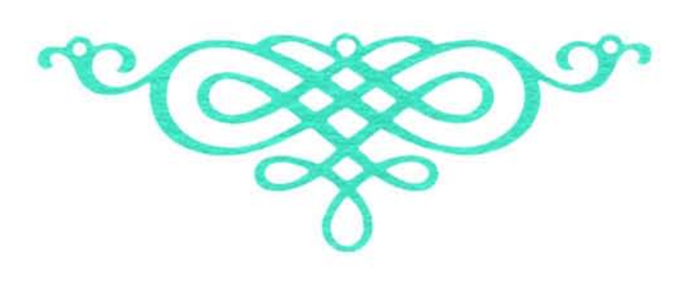

Cuadernos Hispanoamericanos
501
Marzo 1991





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

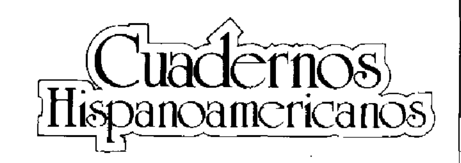
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

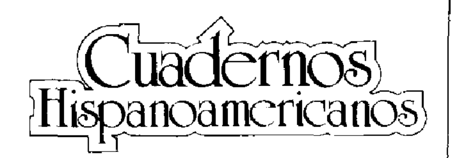
Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



501

501 Cuadernos Hispanoamericanos

Cartas de América

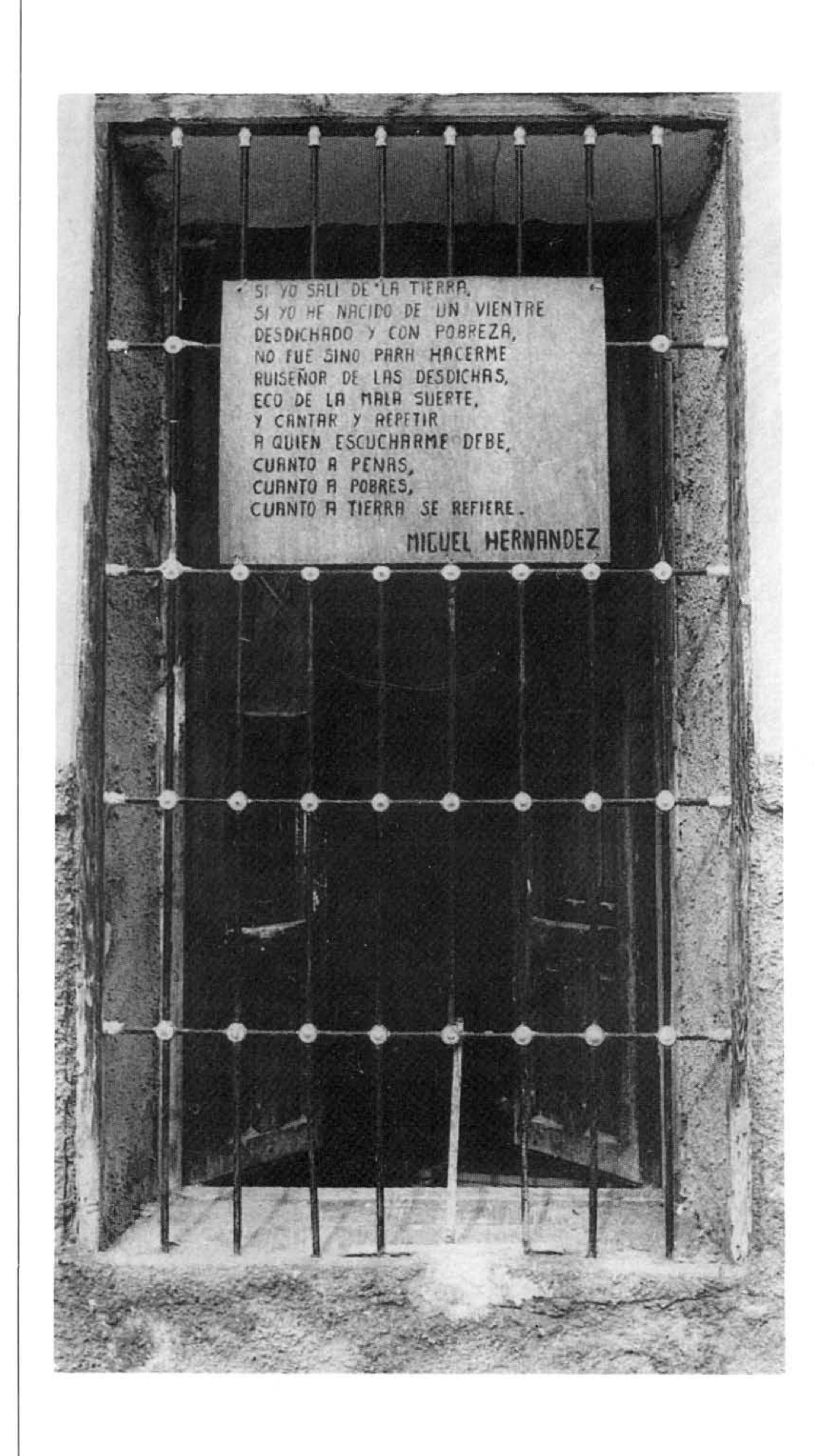


501

Lecturas

Siguiente

INVENCIONES Y ENSAYOS


SI YO SALÍ DE LA TIERRA,
SI YO HE NACIDO DE UN VIENTRE
DESDICHADO Y CON POBREZA,
NO FUE SINO PARA HACERME
RUISEÑOR DE LAS DESDICHAS,
ECO DE LA MALA SUERTE,
Y CANTAR Y REPETIR
A QUIEN ESCUCHARME DEBE,
CUANTO A PENAS,
CUANTO A POBRES,
CUANTO A TIERRA SE REFIERE.
MIGUEL HERNANDEZ



Miguel Hernández

A Arnoldo y Abelardo

«Careta» (negrísima de pelo y con manchas blancas en el hocico y la testuz) era mocha y menuda, de cuello fino y ubres alargadas. La «Azul» (de pelo azulado: en mi familia los pastores solíamos ser bautistas prudentes) una mañana enfermó de manera vertiginosa en un ejido cercano a la estación, comenzaron a chorrearle siniestras flores de espuma por su entreabierto hocico mientras desde sus ojos amarillos ella me restregaba su agonía con horrenda esperanza, y hube de correr al almacén del *Tío Malaño,* donde trabajaba mi padre: quien ya no pudo hacer otra cosa que degollarla para aprovecharle la carne. La «Leona» era la cabra más lechera de la piara; durante años mantuvo el récord de tres litros de leche diarios en los meses posteriores al parto. En invierno, cuando la busca de yerbajos era una aventura cotidiana y desesperada por su mediocre resultado (alguna raíz, cardos, escasas bocanadas de grama en los barbechos, desperdicios en la umbría de los pareazos), mi padre solía poner en cada pesebre un puñado de yeros entre la paja de trigo o de avena, pero a la «Leona» se los daba aproximándoselos con sus manos. Veo a mi padre limpiándose después la baba de la «Leona» en los costados de su *mono* de faena, satisfecho y afectuoso con el viejo animal. La «Leona» envejecía, pero el amor de la familia por aquella meticulosa productora, cuyas costillas no se cubrían de carnes ni durante los cinco meses de embarazo, postergaba su sacrificio. Al fin, ya vieja y lenta, medio ciega, casi seca y cada vez más dependiente del calor del pastor (cuando me quedaba rezagado en el Camino Real, mientras el resto del ganado continuaba avanzando hacia el pueblo, ella clavaba sus cuatro patas en el polvo o el barro, volvía el cuello mirándome y balaba), los hábitos a la vez inmisericordes y naturales del pastoreo nos obligaron a llevarla a la casa del carnicero, que estaba en nuestra misma calle. Mi padre y yo echamos a andar camino de la carnicería y la «Leona» nos siguió con su terrible mansedumbre, mientras mi madre nos veía alejarnos desde la puerta de nuestra casa de la calle de Asia, limpiándose dos o tres lágrimas de amor. Creo que nos dieron ocho duros por la anciana «Leona», que fueron íntegros a las manos casi siempre vacías de mamá. Posiblemente sirvieron para comprar yeros. Las cabras que la edad o un mal parto convertían en inútiles eran vendidas y degolladas, para con su produc-



to seguir alimentando a las lecheras. En la época de partos —el invierno— sólo se conservaban los chotos hembras. Los chotos machos vivían un par de meses antes de convertirse en mercancía de las carnicerías o en eventuales fiestas para agasajo de algún lejano familiar que viniera de visita hasta el pueblo. La degollación duraba unos minutos; poníamos una cazuela de barro bajo el chorro de sangre que brotaba del cuello del choto y sobre la sangre de la cazuela hacíamos una cruz con dos pajas para que esa sangre no se cortara. Luego mi padre desollaba al choto, despegando el pellejo con los nudillos de su puño derecho. Durante algunos años, todos estos animales infantes que tuvieron la desgracia de nacer machos y en una tierra que no consentía criarlos para el engorde, porque sólo en parte de la primavera, en verano y en parte del otoño les proporcionaba alimento, fueron nietos de la «Leona»; ella era la madre del macho semental. Era menudo y duro, valiente en las peleas hasta sangrarle la mocha testuz, increíblemente viril en épocas de celo, con un olor a semental que llenaba la cuadra como llena la alacena el olor del membrillo. En épocas de parto había ocasiones en que mi hermano Julio y yo traíamos dos o tres chotos en un sólo día, agarrándolos por las patas delanteras o arropándolos en el zurrón; las madres nos seguían balando, lamiendo la barriga y el lomo de sus crías.

Mientras los años pasan asesinándonos a todos con su mansa codicia, los recuerdos, como guadianas enigmáticos, desaparecen y vuelven a reaparecer, incapaces de dejarnos desnudos. Cuando me fui del pueblo y comencé a vivir en Madrid de un modo cada vez más estable fui olvidando hasta los nombres de aquellos animales, fui olvidando el sonido de sierra tierna de la rumia nocturna, el corretear de los chotos, el brote de los primeros verdes de abril en las cunetas y en las estrechas lindes de las hazas, el oleaje de los cebadales en junio, la fiesta verde de las cepas en agosto, las canciones de las vendimiadoras en el mes de septiembre, el horizonte gélido de enero, las súbitas tormentas que descargaban agua y rayos en la desamparada llanura, la bondadosa cara redonda y niña de mi hermano. Pero ahora, después de la lectura de muchos rostros y de muchos libros, después del ajetreo tantas veces inútil de la vida veloz de la brutal y ya cotidiana ciudad, después de haber vivido muchas más cosas de las que entonces hubiera podido soñar, ahora, conforme avanza la forma de mi cara hacia la expresión de la cara de mi padre, llegan de nuevo aquellos cargueros de mi infancia navegando por la memoria, regresa submarinamente como por los veneros de los años aquella época terrenal y profunda que alguna vez supuse transitoria, y comprendo de pronto que de entre mil balidos de mil cabras distintas, hoy, ahora mismo, posiblemente reconocería el balido de la «Leona». Tal vez jamás volveré a ordeñar una cabra, quizá nunca más lleven mis camisas el olor a pesebre, hasta es posible que ya no sepa diferenciar un cebadal de un sembradío de centeno o de avena a más de cincuenta metros de distancia, y puede que el olor del viento ya no me diga la hora aproximada en que va a alcanzarme la lluvia; pero, después de muchos años en que aquellos sucesos permanecieron en esa habitación oscura a la que



prematuramente le llamamos olvido, puedo hoy con los ojos cerrados ver las barbas del macho, el pantalón zurcido de mi hermano (que ahora tiene cuarenta y ocho años y dos hijos y, por entonces, tenía siete años y una naranja y a veces un cantero de pan) y puedo ver el barniz viejo de la puerta de mi casa, una puerta que ya no existe; puedo escuchar el sonido de la rumia en la noche, y puedo ver el cigarrillo que fumaba mi padre en el patio, pausadamente, mientras mi madre hacía sonar la cacerola y las cucharas; todo lento, como en un sueño, como si el tiempo aquel fuera una cabra y yo estuviera ordeñando su leche sonora entre el silencio misterioso de mi infancia y mi pubertad. Puedo ver las cabras pariendo al caer la tarde, los chotos pugnando por tenerse en pie mientras sus madres les lamían las materias gelatinosas de la placenta; puedo advertir, en fin, que nada sustancial termina excepto con la muerte: cuando en nuestras fotografías el tiempo, como famosamente señalara Miguel Hernández, ya se ha puesto amarillo.

★

«¡Qué tiempo el tiempo!» —escribió Juan Ramón Jiménez con una imprecisión que conlleva una estremecedora elocuencia—. Cuando mi tiempo era todavía adolescente me llegó el brusco asombro, el pertinaz deslumbramiento de la poesía de Miguel Hernández. Para entonces mi padre había vendido la piara (quince o veinte lecheras, el macho y unas chotas) y con ese dinero habíamos comprado dos vacas. Luego, ascendiendo una empinada cuesta de frugalidad y de ahorro, conseguimos comprar una vaca santanderina, de pelo blanco y negro y fino, a la que bautizamos como se merecía: la «Mariposa». Fue la más productora de todas las vacas que tuvimos (que nunca fueron más de tres) y se acabó una tarde, después de varios días de enfermedad y de agonía; veterinarios, curanderos y expertas en el mal de ojo fueron sucesivamente fracasando en su esfuerzo por devolverle la salud. Cuando, ya inexorablemente moribunda, el carnicero vino a degollarla y a pagarnos el peso de su escuálida canal, descubrimos que su enfermedad no habría tenido jamás cura posible: en su estómago apareció una vieja cubierta de bicicleta, que debió de tragarse en el corralón de la casa. Mi madre lloró tres días y veló tres noches, y a partir de ese instante nuestro destino se fue orientando hacia Madrid. Emigró primero mi padre, después yo y luego mis hermanos, hasta que conseguimos un piso para reunirnos todos. Pero en la época que aquí me importa referir, todavía vivía la «Mariposa»; habíamos dejado de ser pastores y ya éramos vaqueros: era como haber ascendido de pinche a oficial de segunda.

Por entonces yo gozaba de la amistad diaria de Eladio Cabañero. Otras veces he escrito cuánto debo a la intuición y al corazón de ese poeta pudorosamente ejemplar, y algún día escribiré con sosiego sobre aquella fundamental etapa de mi formación de escritor. Aquí sólo señalaré que a Cabañero debo la lectura de los clásicos españoles y de algunos de los más decisivos libros de la poesía moderna. A él debo mi primera lectura del pastor de Orihuela. Eladio era albañil, enjuto, y solarmente alegre en



la amistad. Como Miguel Hernández, conocía la autodidaxia, la pobreza, el habla popular, el amor por el Siglo de Oro y el *Cancionero anónimo,* los campos, el tejido familiar, las responsabilidades tempranas, el hervor de la sangre en una juventud rural y llena de inocencia tempestuosa, las raíces del pensar y del ser. Una mañana de domingo llegó a mi casa, con ojeras de insomnio, sin afeitar y como descompuesto: había estado leyendo durante toda la noche el volumen titulado *Obra escogida,* que la colección «Austral» acababa de publicar. Con sus manos sarmentosas y blanqueadas por el yeso de la albañilería fue pasando las páginas del libro de un pastor de Orihuela que de pronto nos estaba contando nuestra vida, que nos hablaba de un modo de ser y de amar en versos súbitamente vivos, como resucitados, versos de una virilidad y una delicadeza sorprendentes, compuestos con una belleza y una imaginación terrenas, corporales. Todo allí era materia y entusiasmo, dolor y comunicación. Todo allí era raíz. Sol y sombras gozados y sufridos en primera instancia y en primera persona, sin los intermediarios de las modas o las vacilaciones. Era como comer la fruta desde el árbol. Todo el domingo lo pasamos leyendo y releyendo aquellos repentinos sonetos, aquella «loca elegía» a Ramón Sijé («loca elegía»: la expresión es de Juan Ramón Jiménez, hombre tan parco en el elogio), aquel chorro de luz verbal y de sangrientas emociones, aquel sabio candor, aquella adolescente hombría, aquella conmovedora severidad de una voz que había sabido conservar lo más primitivo y prelógico del laberinto de las emociones sin renunciar a la elaboración de una furibunda belleza. Nos aprendimos de memoria algunas páginas de ese joven maestro, del que después supimos que había muerto muy pronto, en un hospital que fue el mar para un río de sucesivas cárceles. A partir de ese domingo impetuoso, y casi cada día, Eladio y yo solíamos recitar de memoria los versos de Miguel Hernández. A veces, en noches de verano, cuando se cerraban los bares, nos íbamos al campo con nuestro amigo Pedro Martínez, otro albañil de Tomelloso. El padre de Pedro Martínez estaba por entonces en la cárcel, cumpliendo una condena política, lejos del pueblo aquel. Llegábamos de madrugada hasta las eras y yo tocaba la guitarra mientras Eladio decía versos de nuestros maestros: el *Cancionero anónimo,* Machado, Quevedo, Bécquer, García Lorca, Rubén, Hernández. En el paso rumiante de la noche y bajo el cielo abierto sonaba la guitarra como si fuera de oro e iban cayendo en nuestro corazón, como palomares verbales, como gotas de miel, de sal y de conocimiento, los poemas, hasta que despuntaba la claridad de la mañana. Al salir el sol regresábamos hasta el pueblo, a iniciar el trabajo. Una de aquellas noches, sobrecogidos en la inmensa campana del espacio y recitando a voces aquel soneto de Miguel que habla del sagrado regreso de laboriosos hortelanos y de un toro solo llorando en la ribera «desde su frente trágica y tremenda», el albañil Pedro Martínez, con los ojos brillando bajo la luz de las estrellas, dijo una de las verdades más veloces que yo he escuchado desde que nací: «El mundo [aseguró, con ingenua y emocionante certidumbre], el mundo es más grande de lo que dice la geografía». Quería decir,



entre otras muchas cosas, que al universo lo dilata el lenguaje; y que debajo de la tierra visible alienta un cosmos de raíces.

★

Las palabras Miguel Hernández, la palabra raíz, son como de la misma familia de una materia originaria. Hernández es un poeta, antes que nada, tentacularmente enraizado. No sólo en lo que atañe al núcleo de creencias, actitudes y solvencias vitales, sino también en su relación general con el habla española y en particular con las estructuras que usara para la elaboración de sus poemas. Cuanto hay en él de sorprendente, de original, de inusitado, procede de una fuerza subterránea que comienza en la tradición. Las sucesivas etapas de su obra, además de bellísimas y violentas vaharadas de su sinceridad, su coraje, su abundancia, su desgarramiento, su desconsuelo y su maestría, son sucesivos homenajes a las formas fundamentales en que desde hace siglos se han ido formulando las grandes cimas de la poesía española. Silva, soneto, décima, cuarteta, romance, seguidilla, canción... Buscad los más grandes poemas de los últimos siglos escritos en idioma castellano y encontraréis muy pocos que no se hayan beneficiado de la esforzada libertad y de los rigurosos pentagramas de esas formas ilustres que suelen ser, al mismo tiempo, populares y cultas. La expresión de Miguel Hernández ha sido algunas veces acusada de conceptista y de barroca. Ello supone una implícita desconfianza de las posibilidades expresivas de esos poetas anónimos que inventan y conservan y afinan formas poéticas dentro de la cultura popular, y en cuya sensibilidad cabe a menudo la incomparable astucia de las estructuras verbales y expresivas más elaboradas y exactas. Suponerles maestría expresiva y perfección formal solamente a los cortesanos o a los más obcecados estudiosos es ignorar la lección inolvidable de los trovadores errantes y es ignorar esa especie de milagro a que llamamos ritmo, y a lo cual no renuncian jamás las coplas populares y ni siquiera el refranero. Tengo la sensación de que reprochar a un poeta campesino y primitivo como Miguel Hernández su extraordinaria vocación formal, su gran capacidad como creador de imágenes complejas y de modos conceptuales, es tener sobre la cultura una opinión cualitativamente separatista, profundamente injusta con la oculta complejidad de lo espontáneo.

Es cierto que en su primera etapa, cuando tenía veintidós años y redactaba las octavas reales de su libro *Perito en lunas*, Miguel extravía, o por lo menos compromete y arriesga, su todavía naciente capacidad expresiva en un laberinto de la imaginería, en cierta servidumbre al más sinuoso gongorismo. Sobre ese asunto, Arturo del Hoyo ha llegado a escribir: «Jamás un poeta se ha mentido tanto a sí mismo como Miguel Hernández en *Perito en lunas*». Esa opinión no carece de una zona de exceso. Por de pronto, omite señalar que ese ejercicio juvenil de Hernández significa no menos que un laborioso acto de amor a ciertos cortocircuitos del lenguaje, a ciertas sorprendentes pirotecnias del habla, y al ritmo que precede y casi siempre alimenta a la vitalidad de la expresión poética. Significa también un acto de homenaje a Góngo-



ra y un acto de arrogancia meticulosa del que brotan, como ha escrito Cassou, «prestigiosas constelaciones de imágenes». El mismo Jean Cassou llega mucho más lejos en su apreciación del Hernández más visiblemente complejo, más denodadamente orfebre, al afirmar que «para España, el barroco, el conceptismo, el gongorismo, el preciosismo, etc., no son arte de corte o de salón, sino expresión popular». Entiendo que también en estas palabras hay exageración: en la corte y en el salón, o cerca de ellos, también nacieron páginas memorables (recordemos, sin ir más lejos, a Jorge Manrique, a Garcilaso, al conde de Villamediana). Lo que sucede es que no es una clase en exclusiva la que inventa: quien inventa es el habla. O, con más precisión: quienes inventan son los enamorados del lenguaje. Y ya sabemos que el amor ama a su objeto entero: en lo que tiene de complejo, enigmático e incluso de meramente luminoso e instantáneo, y en lo que tiene de cordial, profundamente espontáneo, clarificante y duradero.

Esto es lo que sucede con Hernández: su amor (que, si no me equivoco, es una de las dos más hondas raíces de toda la estructura emocional del ser), su amor por el lenguaje es siempre la plataforma en que apoya su voz hereditaria y al mismo tiempo desbordadamente personal. Estoy casi copiando estas palabras del estudio de Luis Felipe Vivanco sobre el poeta oriolano: «Miguel Hernández [escribe Luis Felipe] ha recibido mucho de los demás poetas, antiguos y modernos, y se ha impuesto a sí mismo los más rigurosos moldes formales, sin los cuales su voz seguramente no hubiera llegado a dar de sí todo lo que ha dado. Y sin embargo, todo lo desborda su personalidad. Si el lema de Lope como creador puede ser el "yo me sucedo a mí mismo" de un famoso verso suyo, el de Miguel podría ser: "yo me desbordo a mí mismo"». Es cierto: Miguel Hernández se desborda siempre, y se desborda desde las raíces. Desde las raíces del habla y de sus formas enraizadas (rima, silva, soneto, romance, canción o seguidilla; ¿dejaremos alguna vez de emocionarnos con esas prodigiosas, desesperadas y serenas «Nanas de la cebolla» escritas en esa forma rítmica, prestigiosa y popular, la seguidilla?) y desde las raíces de una experiencia vital abrumadora de abundancia y de delicadeza, de tradición, pobreza, afán, conducta. Todo esto es, creo, lo que concurre en el hecho de que su poesía surja precipitada de raíz y olorosa de entraña. Cuando habitamos en la casa de su poesía advertimos que huele a sangre, a semen, a sudor. Además de deslumbradora, además de repleta de belleza heredada y creada, su poesía es un acontecimiento intestinal, torácico, muscular y nervioso. La obra de este poeta «tan exaltado y radioactivo» (la afortunada expresión es de Vivanco) está socorrida por un tejido de tendones, apoyada en potentes rótulas; es ósea, sarmentosa, venosa, y en ella se inauguran sin cesar extraordinarias tormentas de calcio, linfa, resuellos, protestas y propósitos. Además de un artista meticuloso, Miguel es siempre primitivo y terrícola. La sensualidad, el hijo, el agua, el sol, son los domingos primordiales del calendario de su obra. Todo esto y la pobreza le llevarán a ser un gran amante de esa otra forma del lenguaje humano: el afán de justicia. Si su pasión por la expresión poética procede de lo más hondo de la tradición sucesi-



va (que no excluye, en su caso, la frecuente invención), su pasión por la justicia procede de la experiencia real de la pobreza. En Miguel Hernández, ni el artista ni el combatiente son improvisaciones. Son las inexorables consecuencias de haber sido un amante del idioma y a la vez un hambriento.

Seguro que no faltan, en este vasto caos que llamamos la vida literaria actual, individuos muy exquisitos que podrían reprocharme el que me obstine en hacer bien visible una intrusión tan enojosa como el vocablo hambre dentro de un texto que habla de las creaciones de un poeta. Existe una pudibundez preservativa y aristocratizante que se siente irritada o agredida cuando alguien deposita elementos trágicos y terrenos —vale decir: históricos— en esa especie de ilusoria tierra de nadie que, según ellos lo entienden, es lo espiritual. Pareciera como si tales individuos pronunciaran la palabra poesía con la boca llena de gasas y trocitos de terciopelo. Es obvio que esos seres no pueden acaparar en su elegante cesta toda la turbulenta grandeza de la poesía de Miguel Hernández y es obvio que estas páginas mías no les despertarían ningún otro interés que el que proviene del fastidio o de la irritacion. También es obvio que esos refinados a mí no me interesan más que como síntomas de lo más claudicatorio y más inútil del proceso de una cultura; y que no condescendería a mencionarlos aquí si no fuese porque estamos hablando precisamente de todo lo contrario: de la cultura que se articula con raíces, con dolor, con apasionamiento, con gritos, con belleza terrena y material, con talante temporal —que es a la vez misterioso y concreto—: con hambres. Remacho los padecimientos de Miguel y sus gentes porque estoy convencido de que, en general, es el padecimiento la mejor plataforma de creación de las grandes obras de arte y de que, en particular, en lo que atañe a Hernández, sus más sombrías y diligentes musas fueron las formas del dolor, personal e histórico. Y entre esas formas del dolor, el hambre fue su compañera testaruda y, a partir de un determinado momento, prácticamente inseparable. Debemos la belleza sosegada y a la vez instantánea de las «Nanas de la cebolla» no sólo a la maestría de un artista en verdad consumado, no sólo a una imaginación viril (es decir, una imaginación que no elude ni sustituye el fuego de la realidad, sino que logra exaltarlo abrasándose en él), sino también al hecho, en apariencia nada poético, de que la madre de su hijo se alimentaba con cebollas. Miguel parte siempre del mundo sensible que configuran las emociones más humanas y terrenales y a ellas regresa, tras su viaje por la más ejemplar poesía española y por sus propias dotes de creador ejemplar, trayéndonos como recuerdo de ese doble viaje unos versos en un papel, unos versos que miran obstinada y directamente a nuestro corazón. Y entiendo aquí por corazón esa pantalla en donde se proyectan los sobresaltos enigmáticos del ser en el espacio y en el tiempo y la evidencia del tránsito en la historia.

Parte del tiempo del Miguel Hernández poeta fue un tiempo de guerra y de posguerra, y el desasosegado cronista del dolor que había en él no podía rehuir —y no rehuyó— el deber de contarlo, mostrarlo, lamentarlo, sufrirlo y agredirlo. Digo «agredirlo» no sólo porque es cierto que Miguel agredió sin cesar a las causas de los padecimientos

que podemos llamar innobles, esto es, aquellos que brotan en el estercolero de las formas de la injusticia, sino también para dejar bien claro que al mencionar al hambre —y a otras maneras de dolor cuya causa es innoble— como a una de las musas de Miguel, no estoy haciendo la defensa del hambre en provecho de la creación poética. A ese precio incivil, por mí la poesía puede desaparecer de la tierra ahora mismo. Pero las hambres no desaparecen y, en venganza, tampoco cesa la poesía. El hambre de Miguel no desaparecía, y la poesía de Miguel tampoco. En su meteórica, y cronológicamente breve, vida de hombre y de poeta, hay un momento a partir del cual la pobreza ya no lo abandonará más. Se arrimará a su cuello, se enroscará en su cuerpo, se arrastrará agarrada a sus alpargatas campesinas, hasta disminuirlo, enfermarlo y matarlo.

★

Cuando me dispuse a preparar estas cuartillas, releí casi toda la obra de Hernández y leí o releí algunas biografías. En todos los textos biográficos sobre Miguel, uno de los protagonistas es siempre la pobreza. En tal o cual detalle sus biógrafos difieren, se contradicen, a menudo se complementan. Pero en lo que se refiere a la pobreza de Miguel Hernández todos están de acuerdo. Nos informan de su patético júbilo cuando logró comprar una destartalada máquina de escribir (la única de que gozó en su vida) que solía usar bajo la sombra prieta y olorosa de las higueras. Todos sus biógrafos nos relatan su pobreza, a menudo desesperada, durante sus dos estancias en Madrid. El número de sus cartas pidiendo ayuda para sí o para Josefina y su hijo es abrumador. En una carta escrita a su mujer desde la cárcel encontramos una línea que puede hacernos palidecer de vergüenza, de cólera, de angustia: «Adios, pobre. Estamos que pedimos y no nos dan». Incluso allí donde uno de sus biógrafos contradice o completa a otro, el resultado que a nosotros nos llega es el de la presencia de la pobreza, de la postración, del dolor. Por ejemplo, en la impetuosa biografía que le escribió a Miguel Elvio Romero, el poeta paraguayo anota que Miguel redactó su testamento literario («Adiós, hermanos, camaradas, amigos; despedidme del sol y de los trigos») en la pared cercana a su cama del hospital. María de Gracia Ifach prudentemente puntualiza: «En modo alguno pudo escribirlo en la pared, junto a su lecho, poco antes de morir (...). Estaba materialmente hincado en él, adherido a las sábanas, sin un mínimo de fuerza que le permitiese mover los brazos, volver el rostro. Su postración era total. Tenía en el costado una herida abierta y llagas infectadas en la espalda. Tenía destrozados los pulmones. ¿Cómo hubiese podido incorporarse para trazar en el muro una sola letra?». Y, de pronto, lo que nos interesa de esa imagen no es sólo que completa la exactitud de una verdad, no es sólo que ratifica la existencia y la paternidad de dos versos solares y elegíacos (solares y elegíacos: como toda su obra), dos endecasílabos que él debió de dictar con voz ya debilitada y llagada por la agonía; sino también, y fundamentalmente, lo que nos turba en esa imagen es que resulta asombrosa y proterva. De pronto, frente a ese cuerpo torturado por el dolor, erosionado por la enfermedad, esquelético y padeciente, se nos ocurre recordar al Miguel de



años atrás entre los campos, el Miguel que infatigablemente jugaba al futbol con los amigos de Orihuela, que amaba a sus viejos hermanos la tierra y el agua y el sol desde su fuerza física, que soñaba con rozar la tela del vestido de Josefina desde su poderosa juventud. Se nos ocurre recordar las varias veces que usó en sonetos autobiográficos a ese animal de inmensa fuerza que es el toro. De pronto, quisiéramos ver a un toro mugiente y orgulloso en la cama del hospital. Pero lo único que podemos ver es un cuerpo huesudo que se pudre y se acaba. Y esa llamita de cabo de vela, esos escasos kilos de persona se llaman aún Miguel Hernández. Y ese Miguel Hernández que ya se está apagando, ese Miguel que acaso ya no tenga fuerza ni para recordar a un toro, pronuncia poco antes de morir sus últimas palabras.

Esas palabras parece que nos cruzan la cara, que nos ladran sobre los ojos como un látigo de pena y de bondad. Usó Miguel sus últimas cucharadas de aliento no para hablar de sí, ni de su fama, ni de otra cosa que la compasión. Con una estereofónica amargura, una amargura a cuyas cuevas nosotros desde luego no podemos bajar, Miguel, en su última oportunidad de susurrar palabras, juntó unos años bien sufridos, un futuro bien ciertamente incierto y su amor memorable a su mujer, su compañera, su hembra; resumió todo esto en una frase que es en verdad conmovedora: «Ay, hija, Josefina, qué desgraciada eres!». Así es: un ser profundamente desgraciado, y en el momento más colorado y atroz de su desgracia, optó por lamentar la desgracia de otro. Es decir: hasta desde la más extrema miseria física aquel montón de llagas y de huesos nos mostró su virilidad. Pocas veces se puede recordar a un hombre que haya sido tan hombre como Miguel lo fue al pronunciar sus últimas palabras. Viril toda su vida, fue un agonizante viril. Si no temiese que pudiera parecer que estoy haciendo fácil literatura en ocasión que merece tanto respeto, diría que también fue viril como cadáver. Me refiero a un suceso muy conocido: Miguel murió con los ojos abiertos, murió con la boca entreabierta, mostrándonos la dentadura. Nadié logró cerrar sus ojos, ni cerrarle la boca. Y de ese modo bajó a la sepultura. Murió así, el sábado 28 de marzo de 1942, y de ese rostro muerto Luis Giménez Esteve hizo un dibujo espléndido. Es una cabeza afilada por la agonía, con una tela que le circunda desde el ralo cabello hasta el mentón y en donde todo parece demasiado desmesurado: una oreja, los pómulos, la nariz, las pestañas, los dientes. No pudieron cerrar su boca. No pudieron cerrar sus ojos. Lo enterraron así. Parece el muerto más rebelde, más desobediente, más inconforme de la historia de la poesía española. Nos asomamos a ese dibujo de Giménez Esteve y no sabemos si miramos a Miguel o si Miguel nos mira, si vamos a decirle algo o si va a hablarnos él. Ese dibujo nos da miedo. Y ese miedo es quizá beneficioso. Sabemos bien que no nos ve y, de alguna manera, también sabemos que nos mira. Sabemos bien que no nos habla, que los muertos no hablan, y, de alguna manera, sentimos que esos dientes nos dicen algo. En suma,

la cara mortal de Miguel en ese dibujo espeluznante parece la última página de su libro *Viento del pueblo.*

★

Sobre la poesía de Miguel compuesta en la guerra o sobre la guerra se han escrito abundantes textos, muchos de ellos inteligentes; otros, meramente propagandísticos; algunos, desatinados o usureros. En líneas generales, las emociones de Miguel sobre el suceso de la guerra civil parecen consentir que las clasifiquemos en tres etapas más o menos diferenciadas. Una primera etapa o forma de aproximación a ese tema tremendo la ocuparían los poemas más vehementes, más programáticos, más brotados del soldado y del militante que fue. En esa etapa abundan los poemas sobrecogedores y no faltan ingenuidades u opiniones que, por lo menos hoy, a muchos nos parecen precipitadas y hasta disparatadas. Quiero decir que hay una enorme distancia desde la rotundidad y la belleza de, por ejemplo, los poemas titulados «Vientos del pueblo», «El niño yuntero», «Los cobardes», «Aceituneros», «El sudor» y algunos otros, hasta la simple violencia panfletaria de muchas páginas que están sobradas de retórica; de retórica verbal (el que muchas de esas páginas fueran escritas como actos de servicio las justifica como actos, pero no siempre las rescata para su final herencia poética) y de retórica ideológica, como cuando encontramos elogios a Stalin. Claro está que estas líneas no pretenden condenar aquella precipitación de Miguel, un poeta en quien la precipitación pasa a ser tantas veces uno de sus grandes valores. Al fin y al cabo, él escribía esos disparates en medio de la guerra civil y nosotros los leemos muchos años más tarde. No conviene olvidar ni lo uno ni lo otro. Ni que Miguel escribía esa poesía bélica a finales de la década de los treinta y en medio de la guerra, ni que nosotros la leemos hoy, fecha en que el nombre de Stalin, y su herencia, nos producen espanto.

Otra etapa de la poesía sobre la guerra en la obra de Miguel Hernández agruparía abundantes composiciones más socorridas por la reflexión que por la cólera, más llenas de piedad que de vehemencia. El grito, la admonición, la agresión verbal, van desapareciendo, y dejan paso a la lamentación, a la compasión, al dolor ya menos indignado y tal vez más profundo. En esos momentos, más que hacer la guerra como un soldado incontenible, Miguel Hernández la padece como un hijo y un nieto de los hombres. Aquí desaparece el entusiasmo ante la pólvora y asoma el desconcierto ante la sangre. La cólera contra sus enemigos deja paso a la piedad ante los muertos. Incluso en el estilo, es más visible un sosiego sombrío, una adjetivación más modesta y más rigurosa, un tono de voz más rico de emoción que de escándalo. Es esta etapa, creo, la que prepara a su poética para entrar en ese prodigio de expresividad y sencillez, de profundidad susurrada y subterráneamente eléctrica que es su *Cancionero y romancero de ausencias,* libro en el cual hay todavía poemas cuyo tema es la guerra; pero poemas que ya se benefician de una especie de silencio oculto como el de las semillas, y de una maestría artística, un poder expresivo y una economía instrumental



que serán ya definitivos. Podríamos concluir nombrando a dichas tres etapas de la poesía de guerra de Miguel Hernández de este modo: en la primera etapa escribe sobre la guerra civil española; en la segunda, más dolorida y lentamente, escribe sobre la guerra civil; en la tercera, abrumado, escribe, solamente, sobre la guerra. No ignoro que este tipo de clasificaciones pueden correr el riesgo, si no se las ayuda con un desarrollo suficiente, de parecer gratuitas, e incluso arbitrarias. Pero su apunte puede no ser desacertado, y quizá alguna vez me anime a dedicarle una extensión mayor y una meditación más detenida. De todos modos, no quiero abandonar esta ocasión sin apuntar una reflexión que puede parecer lateral a este tema pero que, sin embargo, quizá resulte ser complementaria.

La reflexión es esta: sea cual sea la clasificación que hagamos de la poesía política de Hernández, hay algo en ella incuestionable: un enorme perfume de coraje. Ya sabemos que Hernández no se economizó jamás. Ni en el amor, ni en la amistad, ni en el trabajo, ni en la admiración. Su entrega fue total. Su entrega a la poesía de guerra será también total. Con variantes, con tonos diferentes, con diversa perspectiva dentro de su elección ideológica, Hernández jamás se economiza. Es seguro que hay un momento a partir del cual sabe que por una página se juega la vida. Pero escribe esa página. Con esto quiero ir a parar a un problema de estilo y advertir la solución que le encontró Miguel Hernández. Ahora, por un instante, olvidémonos de la guerra civil, de cuál fuese el frente en que hubiese combatido cualquiera y cada uno de nosotros, y de las consecuencias en cuanto a la justicia o la injusticia que conllevase nuestra personal elección. Olvidémonos de esto y retengamos únicamente la total entrega de un escritor frente a su corazón y su papel en blanco. Insisto en que quiero ir a parar a un problema de estilo.

Es un problema antiguo —y tal vez un falso problema—. Se habla de él muchas veces. Le han sido dedicadas muchas páginas. Es un problema, pues, ilustre, y tal vez, repito, un poco fantasmal. Ese problema se resume así: tendemos a pensar a menudo, y a expresar a menudo, que el lenguaje sirve para encubrir la realidad; que las palabras son las máscaras de nuestras emociones; que el habla es una cota de malla que, en vez de desnudarlo, nos acoraza el pecho; que el idioma, en fin, es una especie de carnaval que desorienta a nuestra posibilidad de comunicación. Sabemos que sobre esta cuestión (en ocasiones se pudiera decir esta «creencia») han teorizado incluso escritores que no carecen de talento y pasión*. En suma, se dice que el lenguaje es un sistema de resistencias que nos separa de la realidad. Éste es un tema extenso, avaricioso, y ahora y aquí no puedo incurrrir en sus pormenores. Sólo quiero decir que me parece una falsa definición sobre el lenguaje o, cuando menos, una deducción vertiginosa que procede de la abrumadora variedad expresiva que ofrece el habla de una comunidad, de la plasticidad que consiente la expresión literaria de una cultura. Ignoro quién sería el primer escritor que echó a rodar esa opinión que parece querer conferir cierto maquiavelismo a las palabras y convertir así al idioma en una frontera entre la realidad y el artista; que parece, en fin, sostener que las

* *Desde luego, no hablo del psicoanálisis. Hablo de la literatura y de la crítica literaria.*

palabras son nuestros enemigos. Tardíos cronistas o nostálgicos de Babel, quienes sistemáticamente opinan de este modo sobre ese maravilloso noviazgo que forman la palabra y el poeta, olvidan o desdeñan el hecho de que las palabras forman uno de los orbes de signos que más nos ayudan a combatir la soledad del ser. Es cierto que el lenguaje no es un suceso inerte; que su infinita variedad, sus posibilidades ilimitadas pueden desorientar al escritor más perezoso y menos lujurioso y combativo. Pero deducir desde esa pereza una especie de fatalidad incomunicatoria, una supuesta enemistad entre el artista y las palabras, es una exageración, e incluso es un error. Sea como sea, todo escritor que empieza a aprehender a la realidad y a enriquecerla con palabras siente a veces la perezosa tentación de sospechar que el idioma es un enemigo, una máscara, una forma de encubrimiento.

Pues bien: Miguel Hernández nos enseña otra cosa bien distinta: que no son las palabras quienes mienten, sino que a veces el escritor miente mediante las palabras. Hernández nos muestra, y sobre todo en su poesía civil, que el desafío que conllevan las palabras no se dirige a nuestro afán de expresar a la realidad, sino a nuestra sinceridad y a nuestra valentía (si es que el coraje y la sinceridad no son la misma cosa). Dije antes que en sus poemas de guerra hay un perfume de coraje. Con ello no aludía solamente a su capacidad de entrega como hombre comprometido, sino también a su profundo instinto de escritor, a su astucia expresiva. Tal vez podamos deducir que ese coraje de la entrega, esa disposición a la sinceridad y ese instinto de artista son sucesos indivisibles, son sucesos complementarios: que todos esos elementos, juntos, posibilitan el poema. O dicho de otro modo: lo mentiroso no es el habla: lo mentiroso es la falta de sinceridad, que equivale a decir la falta de coraje. Un artista que se ha ocupado en no ignorar las incesantes capacidades expresivas de su oficio y que ejerce ese oficio con sinceridad, con coraje, no afrentará jamás a las palabras suponiéndolas embusteras. Esa clase de alto escritor sabe muy bien que lo que miente no es el habla: es el miedo. Es el miedo a morir, e incluso el miedo de vivir. Todo artista profundo sabe muy bien que su herramienta fundamental es la sinceridad. Ya sabemos que a veces cuesta cara: es un carbón que nos puede quemar los pies, una cardencha que nos puede arañar las manos. Pero quienes no corren ese riesgo (y diría más: quienes no aman el peligro de proferir y contagiar sinceridad) dudo que puedan reunir palabras duraderas. Hemos aprendido esta ley en muchos escritores grandes, en muchos poetas grandes. Miguel ha sido uno de ellos. La profunda comunicación que él es capaz de establecer con sus lectores parece estar diciéndonos que el lenguaje no enmascara la vida: la complementa y la enriquece. Que no debemos injuriar al habla, esa novia difícil y hermosísima, llamándola embustera. Pueden mentir el miedo y la insinceridad; las palabras sinceras, temerarias, no mienten. Todo consiste en ser humilde con el océano del habla, en aprender a navegar en él, y en navegar sin miedo y sin mentirse. Para nadar hay que tirarse al agua. Miguel Hernández, temerario y sincero, se arrojó al mar eterno del lenguaje y aún



vemos cómo nada, majestuoso, rítmico, incansable. Un nadador de fondo en nuestro maravilloso idioma.

¿Por qué señalo algo tan obvio como el coraje y la sinceridad de este poeta? Es muy sencillo: porque sucede algo que me produce cierta decepción. Tras una época en que la poesía de este artista a la vez riguroso y exaltado, caudaloso y bíblico (la alusión a la Biblia no es aquí una intrusión: recordemos unas palabras suyas escritas en un texto sobre *Residencia en la tierra,* de Neruda: «Me emociona la confusión desordenada y caótica de la Biblia, donde veo espectáculos grandes, cataclismos, desventuras, mundos revueltos, y oigo alaridos y derrumbamientos de sangre»), tras una época, repito, en que su obra ha sido releída con lujuria, como se sorbe lo ejemplar, hoy no es inusual el espectáculo, para mí más trivial que doloroso, que ofrecen algunas ocasionales críticas (aunque suelen ser críticas no escritas, sino, por lo general, nacidas y desmayadas en tertulias) que, procedentes de una concepción de la poesía a la que llamaríamos brutalmente exquisita, tienden a relegar a Hernández a un desván de rechazo e incluso de desprecio. Aquí y allá, aunque no sin cierta significativa cautela, se le acusa de excesivamente vehemente, de panfletario, de desbocado, e incluso de pueril. Su olor a semen, a sudor, a sangre, sus fuerzas primitivas, no están de moda entre algunos asépticos y delicados escribientes. Por supuesto, ello es lógico: el fuego quema y el tifón arrastra, y no es justo exigir serenidad ante los tiburones a quienes aproximan un pie al mar para averiguar si el agua no está fría. Pero desde tal actitud, menospreciar a aquel gran nadador de la vida y la muerte, a aquel atleta y naúfrago del mar, resulta pintoresco. Lo menos que podemos decir ante esa asepsia y ese cuidadoso desdén es que, en tanto que muchos escritores refinados buscan con un afán más o menos secreto una razón para vivir, a Miguel le sobraban causas para vivir, y ni siquiera careció de razones para morir.

Y hay una etapa de su vida, que cubre justamente los años finales de su estancia en la tierra, en que la vida y la muerte se le funden en un bloque de altísima expresión poética. Su *Cancionero y romancero de ausencias* testifica esa etapa. En ese libro, en ocasiones prodigioso, lleno de páginas exactas, de misteriosas evidencias, de una economía estilística conmovedora y asombrosa, la vida y la muerte no son ya norte y sur de una poética: son un estrecho abrazo dentro del cual su voz más esencial, más íntima, va recitando romances y canciones desde donde nos llegan el amarillo perfume de la ausencia y el lagrimón de la nostalgia y del vacío. Son páginas llenas de sombras y, sin embargo, clamorosamente calientes. En ellas hay una angustia tan humana que parece —y que es— misericordia. En esos versos ya es de noche: y nos hacen amar el sol. Delgados y vivos como venas, enigmáticos y elocuentes, esos romances y canciones van caminando por la memoria de la vida hacia el enigma de la muerte como una procesión de besos enlutados, como un rebaño de sedientas canas que, todavía, poseen el don de rejuvenecer a nuestra sed. Con veintinueve, treinta años, Miguel Hernández ya había vivido desaforadamente y empezaba a morir. En



todos, la muerte es el fin de un destino. En él fue, además, la erección de su estatua. No una estatua de mármol: una estatua de fuego, sobresaltando a una estatua de nieve.

★

Debo acabar. Quiero acabar con un recuerdo. En el principio de este texto hablé de un tiempo en que fui niño, cabrero, adolescente, campesino. Luego los años fueron tejiendo para mí otro destino. Hace ya algún tiempo, mi padre me pidió que le acompañase a ver la casa de la calle de Asia, en Tomelloso, donde habíamos vivido. La pobre casa, vieja y durante años deshabitada, era ya una ruina. Los suelos, levantados; los tabiques, desmoronados; los tejados, con agujeros. Lo único fuerte y vivo era el árbol del patio. Antaño fue un arbolito delgado (un arbolito que ha sido, creo, el eje de mi vida, pero de eso no hablaré aquí) y ahora era un enorme tronco, una copa frondosa que empujaba y erosionaba a un muro, unas gruesas raíces que removían el suelo del patio. Avancé hacia lo que había sido la cuadra. «Careta», «Azul», «Leona»... Donde hubiera el sonido bondadoso de la rumia, ahora había un penoso señorío de escombros, un montón de carrizos, cascotes, cachos de teja, piedras y yeso viejo que ocupaban con su vencida arqueología la atarjea y vagos restos de pesebres. Mirando aquella cuadra derribada por el tiempo y la soledad recordé la piara, las lecheras consentidas, los chotos, nuestro macho cabrío, mi infancia, la bicicleta del reparto, los cántaros, el cigarrillo nocturno de mi padre. «¡Mi padre, aún joven!». Miré a mi padre, casi anciano entonces. Recordé que nació en el año 1910, el mismo año en que naciera Hernández. El uno me enseñó, entre otras muchas cosas, a ordeñar las ubres de las cabras y de las vacas. El otro me enseñó a ordeñar las ubres del lenguaje. Habían pasado muchos años. Mudos mi padre yo, encendimos un cigarrillo cada uno, mirando esa cuadra en ruinas. Mirándonos. Hoy recuerdo ese instante y pienso que si Hernández no hubiera muerto tan temprano, compañero del alma, tan temprano, posiblemente hubiera vuelto a ser pastor y quizá, quién lo sabe, habría podido ser mi mayoral. Me consuelo pensando que, de algún modo, nunca dejó de serlo.

Félix Grande



El motivo del pecado en los poemas sueltos (1933-34) de Miguel Hernández

Aunque hay poca duda de que el tema central de la obra de Miguel Hernández es la pena, solemos olvidar relacionarla con el pecado, tema patente de los poemas sueltos que Hernández escribió entre 1933 y 1934. Esta afirmación no supone un menosprecio de la poesía posterior, ni la anterior, a esta fecha, sino que intenta evitar la tendencia a ver la fase erótica como el primer paso auténtico para una cosmovisión más auténtica y definitiva[1]. Es evidente ya que la transición de cada fase evolutiva de la poesía hernandiana a otra, marca la nueva visión que el poeta llega a tener de la vida, pero en el fondo de cada nueva senda no disminuyen los efectos de un pasado, un origen, de desgracia. El propósito de este estudio es analizar el tema del pecado dentro del contexto de la ideología católica de la revista *El gallo crisis.* Para hacer ver la significancia que tiene este tema para la poesía hernandiana entera, merece la pena presentar los medios por los cuales el pecado se expresa, y también observar la eficacia de las soluciones que el poeta busca para alcanzar la pureza. Este análisis se inicia, sin embargo, estableciendo cierto trasfondo teórico del pecado que nos ayude a entender el punto de vista que Hernández se propone desarrollar acerca del pecado.

Importante es afirmar que desde su nacimiento hasta la muerte, Hernández conoció el sufrimiento, proveniente tanto de su ambiente familiar como de sus experiencias vitales. Dicho sufrimiento creó en él un fuerte sentimiento que le hizo luchar contra la desgracia en su vida y aspirar a la victoria. Gracias a sus orígenes cristianos y a sus amistades con católicos devotos, Hernández llegó a relacionar su «ay» vivencial íntimamente con la desdicha espiritual como resultado del pecado original. Por lo tanto, al expresar la pena como lema de su poesía, nuestro poeta está señalando, si bien implícitamente, su conocimiento del pecado como el origen de su desdicha.

[1] *En el estudio preliminar de* Perito en lunas, El rayo que no cesa *(Editorial Alhambra, Madrid, 1976), pág. 31, Agustín Sánchez Vidal también señala la importancia de la madurez que consigue Hernández en la poesía religiosa frente a la inmadurez de* Perito en lunas, *explicando este cambio por el impacto positivo que tiene la riqueza de la tradición católica en la nueva poética de Hernández. Para mí, esta madurez es fundamental para toda la poesía posterior.*



En la fase religiosa de su poesía el pecado se expresa como un estado de impureza. La carne, el cuerpo, se ve como una cárcel de la impureza, pues para satisfacer sus necesidades uno tiene la tentación de pecar. Cuando el poeta pasa de su preocupación angélica a la erótica, el pecado ya no se manifestará en términos cristiano-bíblicos. Hay, entonces, una transgresión[2] de «pecado», que se convertirá en sangre. Esta transgresión del pecado no supone un rechazo del sentimiento de lo pecaminoso, sino una transformación. El sentido y la conciencia de lo que el poeta sufre no deja de relacionarse con lo que Marie Chevallier llamaría la «maldición divina»[3]. Así que cuando Manuel Durán señala la fidelidad al sufrimiento como un constante ingrediente de la poesía hernandiana[4], lo que llama nuestra atención es la fuente legítima de dicha fidelidad, o sea la desgracia original. Es decir: para comprender la evolución de la poesía hernandiana, debemos dar mayor importancia a los poemas sueltos recogidos entre 1933 y 1934, mediante la expresión del pecado, como la expresión original del canto del «ay» hernandiano.

Aunque es fundamental dar importancia a la formación y experiencia religiosas de Hernández, no creo conveniente aquí profundizar en ellas[5]. Sin embargo, lo que resulta pertinente a nuestro estudio es comprender que el influjo católico en su vida está constituido por una educación cristiana, sus amistades con católicos, el ambiente religioso de su pueblo, sus lecturas religiosas[6] y, más significativo todavía, su entrega a los conceptos ascéticos de la revista oriolana *El gallo crisis,* dirigida por su amigo más íntimo, Ramón Sijé. La ideología básica de Ramón Sijé se resume en un comentario que hace José Muñoz Garrigós del artículo titulado «España en la selva de aventuras del cristianismo». Según Garrigós, dicho artículo discute la doble vertiente que el católico intelectual atribuye al hombre: el hombre ha de desarrollarse sobre el concepto de la ascética personal y el del amor al prójimo; a través de estas dos actitudes, el hombre se trasciende a sí mismo, es decir, a su cuerpo, y llega a ser el evangélico «reino de Dios»; esto es —sigo a Garrigós— lo que considera Sijé como la auténtica libertad humana, a la que se llega mediante una tiranía, mediante la sumisión tiránica del cuerpo[7]. Si tenemos presentes dos hechos importantes —el que Hernández no tenía educación sistematizada, sino que era autodidacta; y el que el poeta consideraba a Ramón Sijé como compañero del alma y superior a él— no sería sorprendente que la ideología ascética de *El gallo crisis* no sólo influyera mucho en su temática poética, sino que ese impacto fuese definitivo.

Conviene considerar brevemente el concepto del pecado original, concepto tan discutible y complejo que sería un intento inútil tratar de hacer de él un análisis teológico profundo en este estudio. Baste por ahora subrayar, mediante una presentación mitológica, el punto de vista hernandiano —la visión católica— sobre el concepto. Según el psicólogo Clifford Barbour, la norma de perfección absoluta es Jesucristo y para conocer esta norma debemos acercarnos a ella. Cualquier desviación de dicha norma de perfección revelada por/y en Jesucristo, dice Barbour, es pecado[8]. Ha ha-

[2] *Uso la palabra «transgresión» recurriendo al sentido originario de la palabra latina* transgredi, *que era «cruzar», «dar un paso más allá», «pasar al otro lado».*

[3] *Marie Chevallier,* Los temas poéticos de Miguel Hernández *(Trad. Arcadio Pardo. Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1978), pág. 72.*

[4] *Manuel Durán, «Miguel Hernández, barro y luz», en* En torno a Miguel Hernández *(Editorial Castalia, Madrid, 1978), pág. 37.*

[5] *Para mayor información sobre las coordenadas vitales de Miguel Hernández, convendría consultar* Orihuela y Miguel Hernández *(Editorial Losada, Buenos Aires, 1967) de Claude Couffon. También es fundamental «Miguel Hernández: vida y obra» de Concha Zardoya en* Revista hispánica moderna, *Núms. 3 y 4, julio-octubre, Año XXI, 1955.*

[6] *Me refiero precisamente a la intensa lectura que hizo Hernández de la mística de San Juan de la Cruz.*

[7] *José Muñoz Garrigós, «Comentarios»,* El gallo crisis *(Imprenta Zerón, Orihuela, 1973), pág. 2.*

[8] *Clifford Barbour,* Sin and the New Psychology *(George Allen & Unwin Ltd, London, 1931), pág. 66.*



bido algunas interpretaciones generales del pecado original que podrían llamarse agustiniana, pelagiana y semipelagiana[9]. Según la noción agustiniana básica —el punto de vista ortodoxo de la Iglesia—, Adán fue creado a imagen de Dios y fue dotado de una santidad perfecta. A pesar de ello, pecó; el resultado fue la pérdida de esa santidad y la capacidad de ser santo y hacer el bien. Esta depravación total fue transmitida además a toda su progenie, la cual comparte su castigo y culpabilidad. El concepto sobre el pecado original de Pelagio, el monje británico, es completamente contrario al de San Agustín. En la visión de Pelagio, tenemos libertad total de voluntad y corresponde por completo a cada individuo la dirección de su propia vida. El concepto pelagiano ve el pecado de Adán como algo que no dejó ninguna mancha en la humanidad ni predilección alguna por el pecado, excepto como mal ejemplo; para él, la causa del pecado no puede encontrarse en una debilidad inherente, sino en la mala voluntad. Los semipelagianos creen que el pecado del primer hombre dejó su mancha en todos los hombres y los hizo propensos al mal. Según ellos, el pecado de Adán dejó una mancha en la humanidad, pero es una mancha que puede quitarse si el hombre se acerca a Dios en busca de apoyo y protección; mantuvieron que siempre es el individuo el agente culpable. Y en la *Summa Theologiae,* Santo Tomás sostiene la tesis de que el pecado original pasa a cada hombre por el proceso de la generación; no ve, sin embargo, ninguna necesidad de buscar una participación personal de cada individuo de la humanidad en el acto de Adán[10].

En general, no hay delimitaciones precisas entre el *peccatum originale,* y el *peccatum propium.* En cualquier pecado personal, afirma Herbert Haag, el original está presente y es agente activo[11]. Pero aunque se acepte que hay en el ser humano una tendencia inherente a pecar, causada por la comisión del primer acto malo, resulta difícil aceptar el hecho de que somos culpables de ese pecado. Esta duda es precisamente la que subyace en una observación que John Caird hizo, hace casi un siglo: «Rightly construed, the conception of seminal guilt or of a sin which contains or involves all future sins, if any real meaning could be attached to it, would seem to imply that Adam was guilty of all the sins of his descendants, rather than they of his»[12].

En la clarificación del concepto de pecado en la poesía de Hernández, creo que podríamos servirnos de estas ideas para hacer un resumen de dicho concepto de la siguiente manera: hay en el hombre una tendencia al mal; esta tendencia proviene del pecado original, en el sentido de que es el resultado del primer pecado cometido por la humanidad; el hombre no es irremediablemente malo; tiene un elemento de bondad que puede activar, si se esfuerza por unirse con Dios. Así, cuando Hernández habla del pecado, más que referirse a pecados concretos, lo que hace es señalar la noción de cierta naturaleza negativa, traidora, que define como una «tinta imborrable». Este concepto del pecado podría verse en la clave de otra observación que Caird hizo del mismo sobre la base de la noción agustiniana:

The first transgression poisoned human nature at the root. The direful consequences which are ascribed to it, moral guilt and condemnation, the loss of original righteous-

[9] *Barbour,* op. cit., *págs. 99-105.*

[10] *Remito al lector a las «cuestiones» 81-85 de la* Summa Theologiae *(Eyre & Spottiswoode, London, 1965) en las que Santo Tomás habla detalladamente de la transmisión del pecado original, su esencia y el daño que el pecado causa en la naturaleza.*

[11] *Herbert Haag,* Is Original Sin in Scripture? *(Trad. Dorothy Thompson. Sheed and Ward, New York, 1969), pág. 69.*

[12] *John Caird,* Fundamental Ideas of Christianity *(Vol. I, James MacLehose and Sons, Glasgow, 1899), pág. 211.*



ness, estrangement from God, the total depravation of man's inward nature, including a fatal proclivity to sin, together with all the outward and physical ills to which flesh is heir —toil and trouble, pain and sorrow, disease and death—... are to be regarded as affecting not merely the first transgressor, but human nature...[13]

Así, en su poesía religiosa, va a expresar el *peccatum originale* como la fuente original del mal y como algo que nos hace constantemente vulnerables a la impureza. El poeta mostrará un gran sentimiento permanente de culpabilidad por la gran distancia que hay entre él y Dios, porque se juzgará como un gran pecador que necesita salvación. Siente vivir en sí una naturaleza caída y se percibe propenso a las tentaciones de la impureza. Se siente estar condenado perpetuamente a luchar por salir de este conflicto.

En el último fragmento de «ÉGLOGA-nudista», el pecado original se describe como algo anterior a nuestro nacimiento. El deseo sexual, la lujuria, que Hernández considera como el mayor camino hacia la impureza, va a ser el elemento que predomina en esta poesía. En «ODA — a la higuera» se emplea un léxico muy atrevido para describir el acto sexual como algo que mancha para siempre. Pero el poema en el que quizás está dramatizado mejor el primer pecado como causa de la inquietud espiritual y del tormento perpetuo de la pena es «DEL AY AL AY — por el ay», poema ya bastante conocido. En este poema, Hernández dramatiza el periplo vivencial como algo desgarrado y angustioso. Empieza el poeta declarando su concepto de la creación, el cual se fundamenta en que la humanidad desde su nacimiento ha sufrido tormento constante. Por lo tanto, establece un lazo hereditario con los antepasados, mediante los cuales ha heredado su «ay» personal:

HIJO soy del ay, mi hijo,
hijo de su padre amargo.
En un ay fui concebido
y en un ay fui engendrado[14].

Si la herida original, transmitida por Adán y Eva, es un «ay» perpetuo que no acaba la muerte, podemos concluir que la pena hernandiana —por lo que a la eternidad de su problemática vital se refiere—, más que provenir de circunstancias negativas impuestas por la vida, es consecuencia del primer pecado: «Vivo en un ay, y en un ay/ moriré cuando haga caso/ de la tierra que me lleva/ del ay al ay trasladado»[15]. En «El silbo de la sequía», se habla de una larga sequía que padece la tierra. La falta de lluvia hace que la agricultura fracase terriblemente, y que todo, hasta la esperanza humana, palidezca. Según Chevallier, resulta difícil en este poema saber exactamente a quién está dirigida la llamada de Amor; pues no se sabe si es a Dios o a la mujer[16]. Creo yo que el poeta parece utilizar la sequía como una metáfora perfecta para mostrar lo falto de espiritualidad y de pureza que está el mundo. La falta de lluvia, dice Hernández, no tiene su causa en factores meteorológicos, sino en los corazones pecadores del hombre. O sea, la falta de lluvia se internaliza y, por lo tanto, la solución que encuentra a esta condición es la penitencia de todos, porque

[13] *Caird,* op. cit., *págs.* 206-7.

[14] *Todas las citas textuales están tomadas de la edición de Elvio Romero de las* Obras completas *(Tercera edición, Editorial Losada, Buenos Aires, 1960). OC es la abreviatura que usaré para citar textos de esta edición.*

[15] *Tras haber analizado este poema, Marie Chevallier vincula acertadamente su tema central, la pena, con el de «Mi sangre es un camino» y «Sino sangriento», afirmando que «...La vida se funda en el pecado, es pecado, y el pecado es muerte», pág. 71.*

[16] *Chevallier,* op. cit., *pág.* 92.



sólo entonces será posible que se desenoje Dios y consecuentemente restaure la felicidad espiritual del hombre: «Hasta que Dios nos considere dignos/ de la lluvia hilo a hilo caudalosa,/ es cuestión de llorar amargamente» *(Ibíd).*

El pecado original, como la perspectiva más fundamental de la expresión de lo pecaminoso, es sentido por Hernández como la fuente de la desgracia general del hombre y la causa de la impureza humana en términos de nuestro afán por satisfacer los deseos carnales, sobre todo el sexual. Las palabras «carne», «cuerpo», «deseo», «sexo», no tienen connotaciones muy delimitadas en los poemas; se enlazan muchas veces una con otra en lo que atañe a la impureza espiritual. La carne, el cuerpo humano, es para Hernández una obsesión tremenda, y sus deseos, revelados mediante el sexo, resultan una preocupación constante. Para el poeta, el cuerpo no sirve más que para crear deseos pecaminosos, deseos que alejan la reconciliación divina que necesitamos. Desde otra perspectiva, el cuerpo se presenta como algo falso, como un bello agente traidor que sólo nos dirige hacia deseos pecaminosos, de la misma manera que la desnudez, paradójicamente, muestra autenticidad y pureza: «Desnudez: ¡qué verdad!/ Adorno: ¡qué ficticio!» *(Ibíd).* Aunque la carne se ve como caos y el espíritu como orden, su preferencia por el alma no será alcanzable, puesto que ha perdido ese orden del espíritu y a su vez pesa su carne sobre todo. Esta situación de peligro espiritual deja al poeta convertido en un vagabundo constante de lo puro. Esta idea de la carne como fuente directa de la impureza se expresa también en un soneto titulado «HORTELANO – doliente»[17].

Aparte de lo corporal como medio importante para la expresión del pecado, el poeta encuentra también en lo meteorológico condiciones que facilitan el pecar. En la poesía religiosa, Hernández sigue la retórica de presentar algunas estaciones del año como algo que produce tentaciones de pecado, de la misma manera que otras representan el camino hacia la pureza. Tienen connotaciones muy negativas las palabras «primavera», «verano», «otoño», «abril», «mayo» y «sol». Para el poeta, el calor causa la lujuria y la ira, mientras que el frío o el invierno producen paz y pureza. Así, la nieve recorre los poemas como un símbolo destacado de la pureza: la blancura de la nieve es pureza espiritual. Pero más allá de la retórica, la fuente más cercana de este odio tan fuerte al calor y este ansia incesante del frío podría encontrarse en un texto reproducido de fray Luis de Granada en *El gallo crisis* bajo el título «La metafísica del pecado original». En esta declaración, la revista proclama: «El frío es el mensajero de Dios: la pura presencia de Dios en la naturaleza desnuda. Frío. Fe... El frío ronda al hombre, cuando se despoja del calor interior, y lo da a los perros»[18]. Miguel Hernández, colaborador importante de la revista, parece sacar gran provecho de dichas consideraciones, y las incorpora en su personal ideología religiosa. El viento, por su carácter frío, se presenta también como otro símbolo que juega el mismo papel que la nieve. Porque cuando habla Hernández de viento se refiere, en realidad, a las brisas del invierno, pues el viento estival representa el «calor interior» doloroso del que habla la revista católica. En su intento y aspiración por acercarse a Dios,

[17] *Este poema se encuentra en* Veinticuatro sonetos inéditos *(Diputación Provincial, Alicante, 1986), el reciente descubrimiento de José Carlos Rovira que incluye 24 sonetos inéditos escritos por Hernández entre 1933 y 1935.*

[18] El gallo crisis. *Núm. 2. Ayuntamiento de Orihuela, 1934, pág. 5.*



surge el viento como un modelo de la pureza, modelo que le ayudará en su búsqueda («INVIERNO-puro»). Para Hernández, lo esencial es la serenidad, lo puro intachable, tan característico del invierno, mientras que la primavera como primer paso hacia el calor —sexual— y como un adiós definitivo a la nieve, resalta como signo de un desasosiego futuro.

Otra perspectiva desde la que se expresa el motivo del pecado es la afectación, la artificialidad. Pero para comprender mejor el tema de lo artificial quizá convenga discutir antes su contrario: la naturaleza como morada de la pureza del alma. En Hernández, el campo se viste de un valor vital y divino a la vez. Según lo ve él, el campo ha perdido sus cualidades místicas por el mal uso, que considera como una ofensa directa, como un pecado, contra Dios. Como se preocupa tanto por la santidad del campo, protesta contra cualquier modo de alterar las reglas tradicionalmente establecidas respecto a la distribución de la tierra y la manera de usarla, porque según su visión, tal alteración despojaría al campo de su «hidalga paz» («La morada amarilla»). «Profecía sobre el campesino» es un ejemplo de tal protesta contra la reforma agraria de 1934[19]. Tanto ciega a Hernández la preocupación católica que no puede ver el sufrimiento vital del campesino, a quien más bien acusa de expropiación:

> Pides la expropiación de la sonrisa
> y la emancipación de la corriente
> —¡lo imposible!— del río.
> Dejas manca en los árboles la brisa,
> al ave sin reposo ni morada,
> con el hacha y el brío *(Ibíd).*

Utiliza la palabra «expropiación» irónicamente para aludir a la protesta de los campesinos, puesto que es la misma palabra que éstos empleaban en su búsqueda de una solución de la explotación de los «grandes». Defiende la naturaleza en términos que parecen ser ideales. Sin poder ver la inquietud humana que sufre el campesino por la injusticia social, el poeta acusa a los campesinos de haber causado inquietud social. Fácil es deducir que Hernández, bajo la intensa influencia católica conservadora de Ramón Sijé y *El gallo crisis*, se creía justificado al considerar tal reforma como una amenaza contra el *status quo* católico, que apoyaba tales propiedades injustas. Desde otra perspectiva de devoción religiosa, lo que le importa más al poeta es conservar el misterio divino de la tierra, sin interesarse apenas por la injusticia social que pesa sobre el campesino pecador. Luego, cuando lo religioso se aleja de su vida y de su poética —concretamente en *Viento del pueblo*— él mismo, irónicamente, se encargará de despertar la inquietud social y humana frente a la injusticia social. Pero entonces, el campesino pecador se convertirá en amigo[20]. Así, pues, cuando hablamos de la postura política de Miguel Hernández, resulta importante tener en cuenta su evolución, pues el poeta no ha sido siempre progresista como se suele creer. En la fase religiosa era esencialmente tradicionalista y conservador, pero luego pasará a ser progresista.

[19] La reforma intentada por el gobierno republicano tenía por objeto redistribuir la tierra para que los campesinos pobres pudieran también ser dueños y cultivar sus propias parcelas; la distribución tradicional favorecía sólo a los grandes terratenientes, que tenían vastas propiedades, con frecuencia poco productivas. Hubo huelgas fomentadas por la izquierda en 1934 como respuesta a la orden gubernamental de que se expulsara a los campesinos que ocupaban tierras temporalmente como medio de presión por la reforma, apenas iniciada. «Profecía sobre el campesino», en buena parte, representa una reacción contra dicha reforma y la consiguiente agitación sociopolítica.

[20] Para comprender este proceso hacia la postura comprometida de Hernández, véase Francis Komla Folie Aggor, «Tragedia y triunfo: la muerte en la poesía de combate hernandiana» en Mester *(18) 1, 1989, págs. 9-18.*



La naturaleza como símbolo de la pureza y la divinidad se manifiesta también mediante dos productos de la tierra: el trigo (pan) y la uva (vino), símbolos de la eucaristía de Jesucristo. La era, y su redondez, van a representar para el poeta la comunión eucarística, símbolo del cuerpo y la sangre de Jesucristo. Y lo esencial en Jesucristo para la humanidad constituye como el chivo expiatorio para su vida después de la «caída», sirve para protegernos contra el pecado. *El gallo crisis,* hablando de la importancia que fray Luis de Granada ha dado a la eucaristía en relación con el pecado, dice: «El pecado original pide, pues, la medicina de la Eucaristía: por ella damos... el gobierno al espíritu de Cristo, confesándonos inhábiles para gobernar»[21]. Cuando Hernández se refiere repetidamente a la era, la redondez, el vino, el pan, el cereal o el trigo, su propósito es llamar la atención sobre la importancia de la eucaristía como medio imprescindible para el acercamiento a Dios: «No esperes a mañana/ para volver al pan, a Dios y al vino:/ son ellos tu destino», dice en «La morada amarilla», poema que publicó en la revista católica. A la luz de esta concepción hernandiana de la naturaleza, no nos sorprende que el poeta haga equivaler a la naturaleza con Dios. Y ante este amor por ella, la ciudad surge como la morada del pecado en términos de lo artificial, lo material y lo impuro espiritual. En «CIEGO-espiritual», culpará al hombre por su excesiva preocupación por la forma de las cosas, y no por la esencia de la creación. En «ÉGLOGA-nudista», se muestra la impureza del mundo material, creando un debate entre paraíso y tierra en el que ésta es considerada como un infierno donde triunfa la creación humana. Siguiendo la pista horaciana y la de Antonio de Guevara, Hernández condensa en «El silbo de afirmación en la aldea»[22] —su poema más largo— su odio a lo artificial, en una amarga denuncia de la ciudad, residencia de «los siete pecados capitales»[23]. En este ambiente urbano, donde el orden se vuelve desorden, se hace viva la ausencia de Dios. Mientras que esta exaltación del *beatus ille* es sintética a la glorificación que hará Jorge Guillén de la ciudad, nos hace pensar en el horror que siente García Lorca ante los «montes de cemento» de Nueva York, en *Poeta en Nueva York,* y en «Walking Around», poema en el que Pablo Neruda hace una gran burla del ambiente urbano.

Mediante una faena purificadora el poeta alcanza ciertos conocimientos. Uno de ellos es la necesidad de aceptar la ausencia de Dios. Hernández va a tomar conciencia de que las palabras sólo responden a deseos, mientras que el silencio de Dios es el que consuela angustias («SILENCIO-broncíneo»). Su decisión de aceptar el silencio divino también viene impuesta por el hecho de que no es capaz de resisitir a la presencia de Dios y la comunicación directa con él. Cuando, en su ignorancia, anhela ver a Dios, el poeta se da cuenta de que no puede merecer esa situación, pues al parecer la luz divina le asusta terriblemente («SILENCIO-divino»). Este abatimiento ante la deseada unión con Dios hace pensar en San Juan de la Cruz. En el *Cántico espiritual,* San Juan de la Cruz expresa los esfuerzos espirituales hechos por la Esposa a fin de conseguir la unión mística con el Esposo, es decir, Dios. Tanto es su deseo de llegar a la pureza que se entrega a una disciplina purgativa y pide al

[21] El gallo crisis, *Núm. 2, pág. 5.*

[22] *Dario Puccini, en* Miguel Hernández: vida y poesía *(Trad. Attilio Dabini. Editorial Losada, Buenos Aires, 1970), pág. 40, también relaciona el poema hernandiano —tiene 188 versos— con la tradición rústica que Guevara expresa en* Menosprecio de corte y alabanza de aldea.

[23] El gallo crisis, *Núms. 5 y 6, pág. 52.*

Esposo que le dé verdades divinas —ojos—. Pero al llegar el Esposo dispuesto a cumplir con el deseo de la Esposa ésta se asusta, pues le falta la firmeza espiritual necesaria para poder recibir dichas verdades. Tanto en el caso de Hernández como en el de San Juan de la Cruz, el problema que se plantea es que el hombre, por tener carne, es demasiado impuro para poder recibir las mercedes divinas. Se necesita ir más allá de la fase purgativa para conseguir la unión absoluta con Dios. En el caso del *Cántico espiritual*, la Esposa está preparada para esa vía unitiva, y por eso alcanza místicamente la unión deseada al final. En cuanto a la poesía religiosa hernandiana, el poeta queda abatido porque su aspiración no va más allá de la vía purgativa. Esta es la diferencia esencial entre la ascética hernandiana y la mística sanjuaniana. Como el lenguaje de Dios es silencio, para el poeta será, entonces, una posible vía de escape hacia el mejoramiento de su condición humana pecadora: «El silencio de Dios, más elocuente/ que todo el idioma con que doro/ tanta verdad como mi lengua miente» («INVIERNO-puro»). Pero más que considerar como una paradoja esta situación de aceptar la ausencia y el silencio, debemos verla como un retorno al misticismo barroco, que sin duda constituye el eje de la poética hernandiana: cómo llegar a decir lo inefable, puesto que la palabra es inadecuada e impura. Dicho de otro modo, poesía es misticismo y es impureza, mientras que el silencio es perfección, y sólo en él se consigue también la perfección de la poesía. En este sentido, el cuerpo llega a ser también materialidad poética, que equivale a la imperfección, pues la imperfección del cuerpo es también imperfección de la poesía.

También será el árbol otro símbolo que le sirve de antorcha que le guía. Hernández ve en el árbol un modelo de la pureza, naturaleza intachable. Porque el árbol es creación pura de Dios, crece naturalmente y está completamente sometido al cuidado de Dios: «Naces con voluntad, no con ayuda;/ Vienes de Dios y a Él surten tus anhelos» («Alabanza del árbol»). De la misma manera que la naturaleza representa la residencia de Dios, el poeta identifica también en el árbol algo que está hecho a imagen de Dios mismo, y por eso hablará por él, recurriendo a una amonestación contra el mal uso del bosque: «En nombre de los bosques, yo maldigo/ a quien toma venganza, árbol, contigo» *(Ibíd)*.

Ante su fracaso por encontrar la pureza, el poeta cree hallar la solución en la muerte, que también representa el silencio. Prefiere recurrir al suicidio para redimirse, y en «Primera lamentación de la carne» llama a la muerte para que le salve de la agonía que está pasando. Pero tampoco en la muerte se resolverá el problema, porque se le plantea otro. En primer lugar, al considerar la muerte como la solución del pecado, Hernández se da cuenta, en «Citación final», de que ya está viviendo la misma muerte, de que está para siempre camino de la muerte. Lo que sugiere esta paradoja manriqueña es que la muerte corporal ya no es solución de la pena, puesto que la pena poética es un problema espiritual que sigue sufriendo su muerte ya, y así, buscar la muerte será un intento vano. En segundo lugar, el conflicto está expresado en términos de una batalla interior: querer y temer a la vez lo querido: «Estoy que-



riendo, y temo la cornada/ de tu momento, muerte» *(Ibíd).* En su auto sacramental, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras,* Hernández dirá: «Estoy queriendo la vida/ y deseando la muerte»[24]. Desde otro lado, el poeta, como si se estuviera acercando a sí mismo, ve la solución a su naturaleza pecaminosa en la fe, fe en Dios y no necesariamente en sus esfuerzos personales. Para lograr la fe, ha tenido que desatender el cuerpo; no se necesitan ni los ojos. Hernández ve que para superar lo humano, para trascender lo carnal, sería mejor estar ciego: «Los que ven, no te vemos:/ mucho mejor, a oscuras,/ ¡la fe!, te ven los ciegos» («ECLIPSE-celestial»).

Como medio para enfrentarse con la crisis espiritual, el poeta, probablemente siguiendo los principios de Sijé, adopta una actitud severa de «ascetismo y vencimiento personal», en un intento por superar lo humano. Esta actitud está de acuerdo con la que proporciona también fray Luis de Granada como medio importante para superar el pecado: el ayuno, es decir, la desatención al cuerpo, y la oración, que define como «el juego del alma»[25]. Pero, ¿es eficaz el intento poético de superar la problemática espiritual de la impureza? En «DE MAL-en peor», Hernández describe cómo el pecado original le preparó la condición permanente de ir de lo malo hacia lo peor, hacia un destino trágico de peores tentaciones. El poeta no logra superar el pecado por haberse entregado tanto a la culpabilidad derivada del pecado original.

Bienherido estoy: me hirió
quien me hirió y se hirió, y quedé
tan bien malherido, que
no puedo curarme, no,
hasta que a su lado esté[26]

declara en *Quién te ha visto...* Sin embargo, queda algo de esperanza y bondad al alcance del vagabundo, si es que el poeta puede aprovecharlo. Hernández llega a identificarse a sí mismo como imagen de Dios; ve dentro de sí al dios que tanto busca y, por tanto, considera que lo mejor que puede hacer es recurrir al propio ser:

Te veo en todo lado y no te encuentro,
y no me encuentro en nada;
te llevo dentro, y no, me llevo dentro,
¡ay! vida mutilada...
(«CÁNTICO-corporal»)

El conflicto creado por esta búsqueda de sí mismo hace más difícil el empeño, porque hasta que llegue a la fase de la autopurificación absoluta, es decir, hasta que renuncie por completo al pecado, no podrá estar en paz espiritual consigo. Aunque el poeta tiene conocimiento de este hecho, la solución sigue escapándosele a causa del conflicto que siempre sufre dentro de sí, del conflicto que hay entre él y su alma («yo, dios y adán»): el deseo de vivir, pero también de morir; su afán por la pureza del alma, pero llevando un cuerpo pecador; su amor al invierno, pero su odio a la sequía; su odio a la primavera, pero su amor a la lluvia; su odio a la impiedad, pero

[24] OC, *pág. 578.*
[25] El gallo crisis, *Núm. 2, pág. 4.*
[26] OC, *pág. 579.*

su obsesión por el sexo. Esta es la división psíquica que sufre Hernández, y es esta situación la que permitirá que triunfe el pecado a través de su poesía. Lo que, sin embargo, nos sorprende es que en todo este gran empeño poético por alcanzar la pureza y unirse con Dios, Hernández olvide un hecho fundamental de la religión cristiana: la misericordia de Dios, según está manifiesta en *Romanos* 6: 14. Hernández desconoce que la salvación no se consigue llorando por nuestro origen pecaminoso, sino que la unión se restaura tomando cuenta de la esperanza, no la desesperación, que nació en la resurrección de Jesucristo. Pero quizá la sorpresa disminuya si consideramos el hecho de que Hernández tuvo poca educación sistematizada. Probablemente no leía la Biblia y claro está que su noción de los conceptos bíblicos viene impuesta, en gran parte, por la enseñanza católica.

Después de los poemas sueltos (1933-34), el poeta abandona el elemento religioso, el sello católico, pero es imprescindible reconocer que no desaparece la preocupación «pecaminosa», aunque luego ya no se fundamenta en una crisis religiosa, sino vital. Tras la etapa trascendente, hay una evolución artística del tema de pecado: pecado llega a ser sangre[27]. El valor de la sangre que encuentro pertinente aquí —tiene varias connotaciones— es su característica de herencia: de la misma manera que se hereda el pecado, así se hereda la sangre. Este paso de lo metafísico a lo biológico no es una mera suposición basada en la evolución de la imagen ni del lenguaje. La sangre como nuevo término de pecado se hace patente ya en *Quién te ha visto*... En esta obra, «Hombre» dirige dos parlamentos, uno a «Deseo» y, luego, otro a «Carne». Le dice a «Deseo»:

> ...Quiero ponerme atento
> al cielo, a lo infinito;
> dedicarme a la altura,
> como el viento,
> con un sosiego libre de apetito[28].

Y lo que le dice a «Carne» es:

> Lo que quiero tener bajo las sienes:
> ¡razón!, razón de sobra
> para no equivocarme luego a luego,
> y en vez de sangre un poco de sosiego[29].

En estos fragmentos podemos ver que se establece un claro vínculo entre sangre y pecado: el Apetito, como antítesis del Sosiego, crearía el Desasosiego:

Apetito (a) = Desasosiego (b)

La sangre es la antítesis de Sosiego, luego, la Sangre también conduciría a Desasosiego:

Sangre (c) = Desasosiego (b)

Por lo tanto:

$$a + b = c + b : a = c$$

O sea,

Apetito = Sangre

[27] *Es un gran tema de la poesía hernandiana la conversión de pecado en sangre. No me propongo aquí profundizar en dicho tema sino hacer sólo una referencia a la evolución del pecado más allá de la fase religiosa.*

[28] OC, *pág. 541.*

[29] OC, *pág. 543.*



Y ya hemos visto que el apetito (deseo) es considerado como pecado; así pues, los tres términos, según la visión hernandiana, son lo mismo:

Apetito = Sangre = Pecado

Aplicando a nuestro propósito todo lo dicho anteriormente, es decir, a la presentación del motivo del pecado, podría afirmarse que las coordenadas religiosas de la vida de Hernández desempeñan un papel central en el desarrollo temático de su poesía, y que el ascetismo católico que exaltaba *El gallo crisis* llegó a fortalecer ese combate agónico que empezó a registrarse en la poesía hernandiana. Este combate, que luego recorrerá la poesía entera, nace de una conciencia angélica que se centra en la impureza espiritual a causa del pecado original. Nuestro poeta entra en un conflicto abatido porque su aspiración de alcanzar la pureza choca siempre con su culpabilidad a causa del pecado. Este debate interior se manifiesta constantemente, pero lo que cambia será la manera de expresarlo, será una cuestión de terminología. En la fase religiosa, la pena surge como producto de la lucha entre el poeta y Dios a causa del pecado. Luego, será producto del debate entre el poeta y su amada, o entre él y la sociedad. Si en *Perito en lunas* la propia voz de Hernández no logra expresarse, desde luego, en los poemas sueltos (1933-34) acierta a establecer una cosmovisión definitiva, la de la pena. La larga búsqueda de autosuperación en que entrará Hernández se inicia precisamente en la poesía religiosa, donde la impureza del cuerpo se hace impureza del corpus poético. Y cuando empecemos a dar mayor importancia al motivo pecaminoso, será posible, entonces, liberarnos de la tendencia a someter la postura política original de Hernández a su formación ideológica posterior. Porque la cuestión imprescindible es observar hasta qué punto dejó de ser tradicionalista el Miguel Hernández progresista, de la misma manera que sería útil poner atención a la transición entre la veta transcendente y la inmanente de su poesía, en vez de sobreponer las nuevas sendas poéticas a los elementos originales.

Francisco Aggor

«Nací a principios de la última mitad de los noventa, en muy curiosas circunstancias, en un eneahexagrama, matemáticamente.»



En México, hacia 1944

Leonora Carrington. México, hacia 1944



Leonora Carrington: La dama astral

A sus casi setenta y cinco años de interior existencia, rodeada, tal como yo la imagino, de caballos parlanchines, mujeres-plantas y aves estrambóticas, Leonora Carrington (Gran Bretaña, 1917) ha dejado de ser, por fin, en nuestro país, una leyenda ignorada.

Hasta ahora, de ella sólo poseíamos el deslumbramiento. Sin embargo, a partir de la reciente publicación de algunos de sus cuentos por la editorial Siruela, sin duda esta mujer pintora, narradora, dramaturga, escenógrafa, alquimia del surrealismo, ampliará, para bien o para mal, el pequeño círculo de conjurados que ya poseía y que la ha convertido en un fantasmagórico *mito involuntario.* Y aunque ella misma es culpable de anonimato, pues siempre ha rehuido la farsa pública, contribuyendo así a su propia «deificación», era justo romper de una vez por todas con esa imagen cristalizada para poder profundizar libremente en la totalidad de su obra artística.

La propia Carrington, en una carta a Henri Parisot, traductor y fiel amigo personal de la autora desde sus inicios, a raíz de una reedición de *En bas (Abajo),* se queja amargamente de semejante parálisis hibernal, defendiendo ante los posibles nuevos lectores su «Espíritu Viejo», su «Honorable Decrepitud»: «Ya no soy la muchacha fascinante que pasó por París, enamorada; soy una anciana que ha vivido mucho, y *he cambiado.* Si mi vida vale algo, yo soy el resultado del tiempo. Así que no pienso reproducir otra vez la imagen de antaño. Jamás dejaré que me petrifiquen en una supuesta "juventud" que ya no existe... Semejante a un viejo topo que nada bajo los cementerios, me doy cuenta de que siempre he estado ciega...» Concluyendo con su habitual humor agridulce: «YA NO ME QUEDA NI UN SOLO DIENTE.»

Por otra parte, la mayoría de sus obras literarias vieron la luz mucho después de ser escritas, y no en su versión original (mezcla, a veces, de tres idiomas diferentes, castellano, inglés y francés), sino ya traducidas. Es el caso de *Open, stone door,* publicada por Henri Parisot con el título de *La porte de pierre,* o de *The Ear trumpet,* rebautizada *Le cornet acoustique.* Muchas otras, además, permanecen inéditas o son inencontrables, como *The History of Little Francia, L'Oncle Sam Carrington, Abbatue*



par la tristesse ou Arabelle, Le Chameau de sable, La mouche de M. Gregoire, etcétera. Por no hablar de la escasez de catálogos sobre su producción pictórica.

Lo cierto es que resulta imposible, una vez sospechada su biografía o leído cualquiera de sus relatos, resistirse a la tentación de crear un halo, siempre engañoso, alrededor de «sombra» tan fulgurante. Su vida descodificada, sus destellos oníricos, a un tiempo lúcidos e infantiles, alimentan incluso la imaginación menos despierta. Por eso no es extraño que, hasta hace muy poco, conocer a esta «dama astral» se hubiese convertido en una especie de obsesión, de viaje en el que embarcarse hacia no se sabía dónde y desprovistos de cualquier mapa.

Al menos para mí. De hecho, qué grata fue mi sorpresa al descubrir que aún vive: a caballo entre México y Estados Unidos, ese país «polvoriento» donde uno de sus personajes más próximos —la desbordante anciana de *Le cornet acoustique*— había jurado no asentarse jamás, pues, en caso de hacerlo, ya no podría explorar el lugar de sus sueños, y se pasaría el resto de su vida añorando los bosques poblados de hechiceras y de anémonas salvajes.

Juan Abeleira



El hombre neutro*

Aunque me había prometido a mí misma guardar el secreto de este episodio, he terminado por transcribirlo, inevitablemente. De todas formas, ya que la reputación de algunos extranjeros ilustres está en juego, me veo obligada a utilizar nombres ficticios, lo que no enmascara a nadie, pues cualquier lector familiarizado con las costumbres de los Británicos en un país tropical podrá reconocer a cada uno de los personajes sin ningún esfuerzo.

★

Recibí una invitación para asistir a un baile de disfraces. Sorprendida de mis propios hábitos, me embadurné el rostro con una crema de color verde eléctrico fosforescente. Sobre esta capa de base diseminé minúsculos diamantes falsos, sin más pretensión que, al empolvarme con tales estrellas, semejar un cielo nocturno.

Así, hecha un manojo de nervios, me introduje en un transporte público que me llevó hasta las afueras de la ciudad, a la plaza del General Epigastrio. Un espléndido busto ecuestre de tan ilustre militar dominaba la plaza desde lo alto; el artista que supo resolver el extraño problema planteado en la construcción del monumento se inclinó por una atrevida simplicidad arcaica, limitándose a hacer un retrato maravilloso: un busto del caballo perteneciente al General. El Generalísimo Don Epigastrio, bajo esta forma, pervive grabado en la imagen popular.

El castillo de Mr. Mac Frolick ocupaba por completo la fachada oeste de la plaza del General Epigastrio. Un criado indio me hizo pasar a un gran recibidor de estilo barroco. De golpe me encontré rodeada por un centenar de invitados. La atmósfera bastante cargada me confirmó finalmente que yo había sido la única persona en tomar la invitación al pie de la letra: sólo yo me había disfrazado.

«Sin duda —me dijo Mr. Mac Frolick, amo y señor de la casa— ha tenido Ud. la aviesa intención de parecerse a alguna princesa del Tibet, señora de uno de esos reyes que dominaban los sombríos rituales del Bön, desaparecidos, gracias a Dios, en la Antigüedad más remota, ¿o me equivoco, *Madame?* Pero no me atrevería a contar en presencia de damas las atroces proezas de la Princesa Verde: baste decir que murió en

* *Fue publicado por vez primera y en francés el año 1957. Actualmente está incluido en la recopilación de relatos cortos y piezas dramáticas, preparada por varios especialistas,* La Debutante, *Collection «L'Age de Or», Flammarion, 1978. (Nota del traductor, J.A.).*

circunstancias misteriosas, en torno a las cuales circulan aún diferentes leyendas en el Lejano Oriente. Unas pretenden, por ejemplo, que el cadáver fue robado por unas abejas que lo conservan embalsamado con la miel transparente de las flores de Venus. Otras aseguran que el féretro pintado no contenía el cuerpo de la princesa, sino el de una grulla con rostro de mujer. Las demás, afirman que la princesa reaparece de cuando en cuando bajo la forma de una cerda.» Mr. Mac Frolick se detuvo bruscamente y me escrutó con severidad: «Y no añadiré nada más, *Madame*, porque somos católicos.»

Confundida por estas palabras, renuncié a cualquier explicación y bajé la cabeza: mis pies resultaron bañados por una lluvia de sudor frío que cayó de mi frente. Mr. Mac Frolick me observaba de cerca con su mirada mortecina, sin brillo. Tenía unos ojos azulones, una nariz prominente, gruesa y un tanto respingona. Era imposible no percatarse de que este hombre distinguidísimo, devoto, de moralidad intachable, era la copia humana de un gran cerdo blanco. Sobre su barbilla bien provista de carne, aunque un poco salida, le colgaba un tupido bigote. Sí, Mr. Mac Frolick recordaba en todo a un cerdo, pero a un cerdo hermoso, un cerdo devoto y distinguido.

Justo en el momento en que estas peligrosas reflexiones desfilaban tras mi rostro verde, un joven de aspecto celta me cogió la mano diciéndome: «Venga, querida señora, y no se atormente más; fatídicamente, todos nosotros guardamos cierto parecido con los órdenes animales. Ud. es sin duda consciente de su propio aspecto caballar, luego... no se atormente más; todo es confuso en nuestro planeta. ¿Conoce Ud. al Sr. D...?

—No, respondí perpleja, no le conozco.

—D... se halla entre nosotros esta noche —prosiguió el joven—; es un Mago y yo soy su discípulo. Mire, ahí le tiene, sentado junto a esa rubia gorda vestida de satén violeta, ¿le ve?

Vi a un hombre de traza tan neutra que hería la vista, violentamente, igual que un salmón con cabeza de esfinge vislumbrado en una estación de ferrocarril. La neutralidad extraordinaria de este personaje daba una impresión tan desagradable que tuve que sentarme tambaleando en una silla.

«Quiere ud. conocer a D...? —preguntó el joven—. Es un hombre de gran valía, se lo aseguro.» Iba a contestar cuando una mujer idéntica a una pastora del Rey Sol, de mirada extremadamente dura, me agarró por los hombros y me enfiló derecha a la sala de juego.

«Necesitamos a una cuarta jugadora de bridge, querida, y, claro está, tú sabes jugar al bridge, ¿hmm?». Yo no tenía la menor idea, pero, atenazada por el miedo, me callé. Deseaba salir corriendo, pero como soy demasiado tímida opté por explicarle que sólo podía jugar si las cartas eran de fieltro, «debido a la alergia que padezco en el dedo meñique de la mano izquierda.» Fuera, la orquesta tocaba un vals tan detestable que no tuve el valor suficiente para decirle que me moría de hambre. Un alto dignatario eclesiástico sentado a mi derecha sacó una chuleta de cerdo del interior de su lujoso fajín púrpura: «Ten, hija mía, la Caridad derrama Misericordia por igual



sobre gatos, pobres y mujeres de rostro verde.» La chuleta, que sin duda residía desde hacía mucho tiempo cercana a la barriga del eclesiástico, no me apetecía en absoluto, pero la acepté con la sana intención de ir a enterrarla en el jardín. Encaminándome, pues, hacia el exterior de la casa, me encontré de pronto bajo la noche débilmente iluminada por el planeta Venus. Me entretuve paseando junto a una fuente estancada repleta de abejas lánguidas, desfallecidas, hasta darme de bruces con el ilusionista, el hombre neutro.

«Por lo visto todos paseamos, ¿eh? —dijo con un tono despreciativo—. Siempre ocurre lo mismo en estas casas de ingleses expatriados: uno acaba jodido de tanto aburrimiento.»

Le confesé avergonzada que yo también era inglesa, y el hombre neutro soltó una risita sarcástica: «Ud. no tiene la culpa de ser inglesa, al menos no toda. La idiotez congénita de los habitantes de las Islas Británicas está tan bien entremezclada con su sangre que ni siquiera ellos mismos son conscientes de este hecho. Las enfermedades espirituales de los ingleses se han transformado en carne, o mejor dicho, en queso de cabeza de cerdo.» Ligeramente irritada, respondí que, aunque en Inglaterra llovía demasiado, es el país que ha engendrado a los mejores poetas del mundo. Luego, para cambiar de tema, añadí: «Acabo de conocer a uno de sus discípulos. Me ha dicho que es Ud. un adepto de la Magia.»

—En efecto, soy un instructor espiritual, o un iniciado, si Ud. lo prefiere, pero ese infeliz muchacho no llegará nunca a nada. Sepa Ud., pobre señora mía, que el camino esotérico es tortuoso y está sembrado de catástrofes. Muchos son los llamados, pero pocos los elegidos. Le aconsejo que se limite a sus encantadoras necedades femeninas y se olvide de todo lo relativo a un orden superior de las cosas.»

Mientras el hombre neutro me hablaba de esta manera, yo intentaba desesperadamente ocultar la chuleta de cerdo que pringaba con horribles goterones de grasa entre mis dedos. Ignorando qué hacer, terminé por metérmela en un bolsillo.

Comprendí aliviada que ese hombre no me tomaría jamás en serio si descubría que yo iba paseándome por ahí con chuletas de cerdo bajo el brazo. Yo temía al hombre neutro más que a la peste, así que hice todo lo posible por causarle buena impresión.

«Desearía saber algo más acerca de su magia, estudiar incluso con Ud. Hasta ahora...» Con un gesto altivo, me cortó bruscamente el aliento: «NO EXISTE NADA —intente comprender lo que le digo—, no existe nada, absolutamente nada.»

Fue entonces cuando sentí que me evaporaba en una masa opaca, incolora y sin resquicio. Cuando recuperé el sentido, el hombre neutro se había esfumado. Quería regresar a casa a toda costa, pero estaba perdida en aquel jardín abotargado con el perfume de cierto arbusto denominado Aroma de Noche. Vagué durante algún tiempo por los senderos hasta llegar a una torre a través de cuya puerta entreví una escalera de caracol.

Alguien me llamaba desde lo alto; yo subí los escalones pensando que, a fin de cuentas, no tenía gran cosa que perder. Boba de mí, estaba atrapada como el conejo de dientes triangulares. Pensé, amarga: «En este instante soy más pobre que un mendi-

go, por mucho que las abejas hayan hecho todo lo posible en advertirme. He perdido la miel de todo un año, y, para colmo, Venus observándome en el cielo.»

Al final de la escalera me encontré en el gabinete particular de Mr. Mac Frolick. Me recibió muy amablemente, y yo no supe explicarme semejante cambio de actitud. Con un gesto impregnado de añeja cortesía, me ofreció un plato de cerámica esmaltada (muy fino) sobre el que reposaba su propio bigote. Dudé en aceptarlo, por si acaso pretendía que yo me lo comiese. «Es un excéntrico», me dije, y rápidamente inventé una excusa: «Lo siento de veras, *Monsieur*, pero ya no tengo hambre; acabo de degustar la deliciosa chuleta de cerdo que el señor Obispo me ofreció tan gentilmente...»

Mac Frolick parecía un tanto ofendido: «*Madame*, este bigote no es en ningún caso comestible, sino un recuerdo de esta velada estival; me he atrevido a pensar que quizás Ud. lo guardaría en algún joyel apropiado para tal uso. Debo añadir que este bigote no posee ningún poder mágico, pero que su importante volumen lo diferencia de los objetos comunes.» Al percatarme de mi paso en falso, cogí el bigote y lo guardé con muchísimo esmero en mi bolsillo, donde acabó pegado de inmediato a la asquerosa chuleta de cerdo. Mr. Frolick me tumbó entonces sobre el diván y, apoyándose grave sobre mi estómago, me dijo en un tono confidencial: «Princesa Verde, sepa Ud. que hay diferentes clases de magia: la magia negra, la magia blanca y, la peor de todas, la magia gris. Es indispensable que le advierta de algo: entre nosotros se encuentra esta noche un peligroso mago gris, un tal D... Ese hombre, ese vampiro de palabras aterciopeladas, es el responsable de la muerte de numerosas almas, humanas y de otro tipo. Repetidas veces, D... se ha infiltrado atravesando incorpóreo los muros de este castillo para robarnos nuestras esencias vitales.» Tuve que mal disimular una sonrisita, pues lo cierto es que viví durante mucho tiempo con un vampiro de Transylvania, y mi madrastra, una mujer-lobo, me enseñó todos los secretos culinarios que se requieren para regalar y satisfacer el apetito de los vampiros más voraces.

Mac Frolick se apoyó aún con más fuerza sobre mí resoplando: «Debo deshacerme sea como sea del tal D... Desgraciadamente, la Iglesia prohíbe el asesinato privado, por lo que me veo obligado a pedirle su ayuda, *Madame*. ¿Ud. es protestante, verdad?

—De ningún modo, respondí; yo no soy cristiana, Mr. Mac Frolick. Además, no deseo matar a D...; aun cuando tuviese la menor posibilidad de hacerlo sin que él me pulverizase diez veces primero.»

El rostro de mi anfitrión se tornó cambiante de pura rabia: «¡Pues entonces, váyase! —aulló colérico—. Yo no acostumbro a recibir ateos en mi casa. ¡Váyase ahora mismo, *Madame!*»

Salí corriendo todo lo rápido que la escalera permitía, mientras Mr. Mac Frolick, inclinado sobre el quicio de la puerta, me insultaba en una terminología de lo más rica para un hombre tan devoto.

★

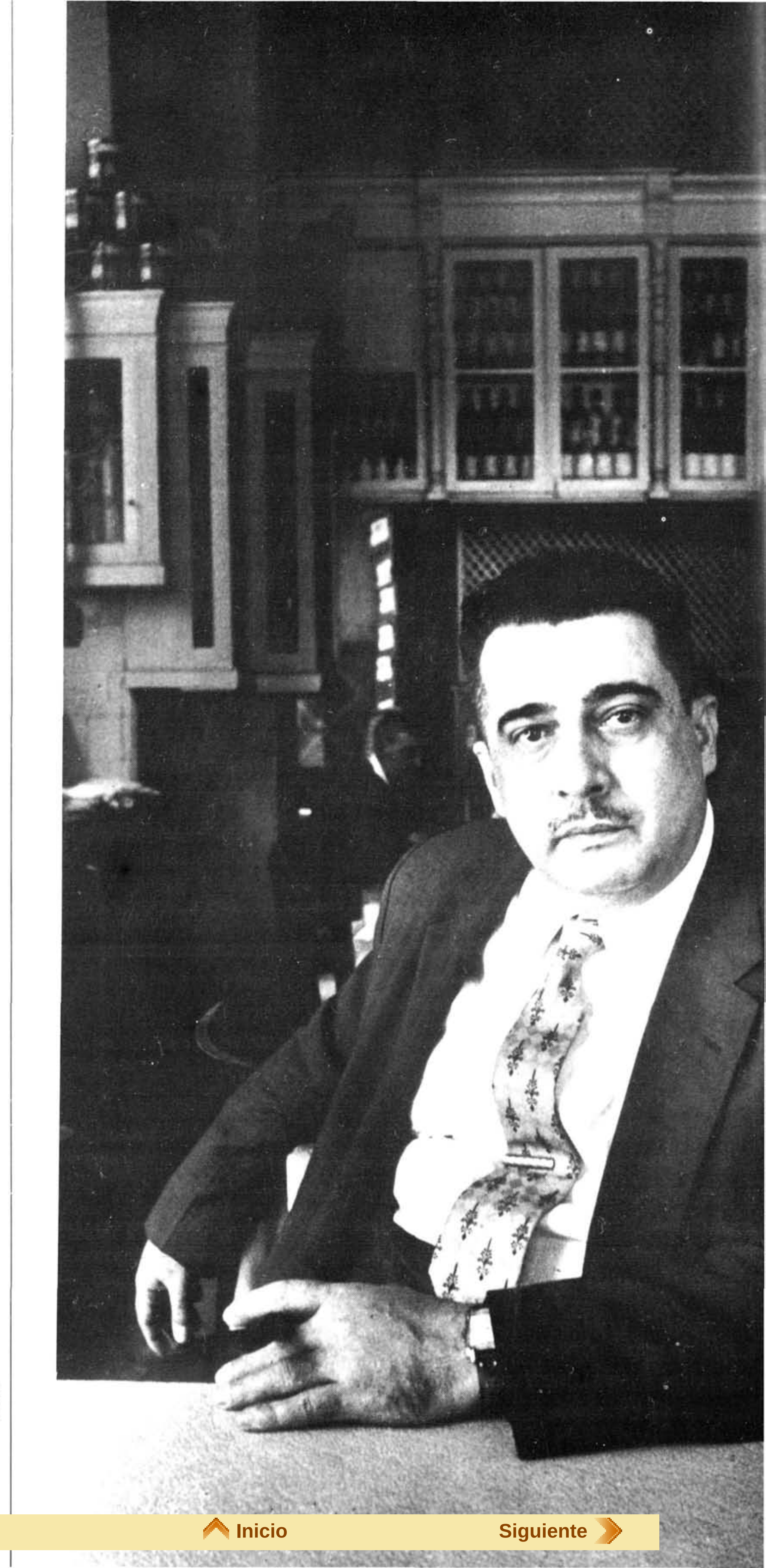


No existe un final preciso para esta historia que relato como simple incidente veraniego. No existe un final porque el incidente es verídico, y porque todos los personajes continúan vivos, cada uno en pos de su propio destino. Todos, salvo el Obispo, que se ahogó trágicamente en la piscina del castillo: dicen que fue atraído allí por sirenas disfrazadas de niños cantores.

Mr. Mac Frolick, por su parte, jamás ha vuelto a invitarme a su castillo, pero alguien me ha asegurado que goza de buena salud.

Leonora Carrington





José Lezama Lima
(Foto: Jesse A. Fernández)



Lezama Lima: la inmensidad de los espacios*

Cerrado el último oleaje
donde ya no se puede penetrar
y su constante envío de sorpresas
provocan un oscuro dominio impenetrable.
(**Queda de ceniza**, *III*, p. 43)**

El enigmático libro *Enemigo rumor* nos revela aquí uno de sus misterios, presente en muchos de los poemas que lo componen.

Similitud extrema con el tono de «Una oscura pradera me convida» se advierte en estos versos. Es el asombro ante el cosmos, expresable como deslumbramiento, temor, arrobamiento, que se halla en Pascal, otro gran agustiniano, tan ajeno a la construcción de sistemas filosóficos como Lezama; amado por Lezama, tan poeta-filósofo el uno como el otro. Pascal nos regala una clave:

> Cuando considero la pequeña duración de mi vida, absorbida en la eternidad precedente y siguiente, el pequeño espacio que yo lleno, y aún que yo veo, abismado en la infinita inmensidad de los espacios que yo ignoro y que me ignoran, me espanto y me asombro de verme aquí más bien que allí, porque no hay razón alguna, porqué aquí más bien que allí, porqué ahora mejor que entonces. ¿Quién me ha puesto allí?[1]

Mónada autoconsciente, punto vivo, inmortal y transmutable, el hombre es también gota en el océano del ser, además de existencia (lo cual implica, para Lezama, también microcosmos). Pero la identificación con el ser no es sólo difícil, sino dolorosa y hasta desgarradora. Se trata de renunciar a la suficiencia del yo, de romper unos límites imposibles de romper. En *Muerte de Narciso*, se caracterizó el triste destino de quien no logra rebasar la introspección para acceder al ser[2]. En *Enemigo rumor*, se intenta tender «un puente, un gran puente» hacia el ser. Pero, ¿no existe ya ese puente, en la misma jerarquía universal? Hemos visto en las líneas anteriores que es la premisa: pero no basta. El «puente» debe asumirse, reconocerse, conscientemente, lo cual equivale a construirlo para sí. El puente universal, metafísico, *es*.

* *El presente ensayo es un capítulo del libro inédito escrito en colaboración con Ivette Fuentes:* Lezama Lima: una fiesta innombrable, *segunda parte del mencionado en la cita n.º 2.*

***Todas las citas de versos de José Lezama Lima corresponden al libro* Enemigo rumor, *y han sido extraídas de su* Poesía Completa. *Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1985. Junto al título de cada poema, se indica la página.*

[1] *B. Pascal.* Pensamientos sobre la religión y otros asuntos. *M. Aguilar editor. Madrid, s/f (editado por J. Chevalier), pág. 65.*

[2] *Véase L. Rensoli e I. Fuentes:* Lezama Lima: una cosmología poética. *Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990, págs. 32-44.*



El puente personal *existe* si el sujeto está dispuesto a construirlo. Pero, ¿qué es el ser? ¿Es Dios el ser para Lezama?

Responder a esta pregunta supone recorrer el camino con él. No sabemos qué hay al otro extremo del puente. Es «una oscura pradera». Que esto se relacione con la muerte no agota su significación, sino que constituye un importante indicio. La muerte es la liberación de la existencia, sin que desaparezca la individualidad esencial que constituye la persona. Es un viaje, según se planeó en otras páginas[3]. Y la guía, en este viaje, sería la memoria.

La muerte permite no sólo escapar a los límites de la existencia, sino, con esto, penetrar en lo trascendente como una parte ya y no como sujeto coincidente con el objeto no más que en una dimensión. También la muerte es forma del conocimiento para Lezama. Aunque la reminiscencia puede ejercitarse en vida, en la muerte es el puente por antonomasia:

Es el secreto poner dos dedos en la bola de cristal (...)
Cuando vendan peces las doncellas
se llegarán a oprimir en las puertas
si han abandonado la idea de saber la hora por las arenas, por encogimientos
de los pasos que formarán el sentido
de creer que la unidad mojada en vino sanguinoso
surgía de Nemósine, dulce y exacta (...)
El trampolín es eficaz y puede ser vistoso.
(Fiesta callada I, p. 64-66).

En efecto, la unidad encarnada, gracias a la cual puede mojarse «en vino sanguinoso», no surge ni puede surgir de Nemósine. Nemósine nos aproxima a ella. Pero ella, según se observó, rebasa toda medida, se resiste a toda definición:

Después del cordero sin preguntas,
recién nacido en amansada planta,
los reinos del carbón, los vaporosos
paraísos sin proporción y sin justicia.
(Doble desliz sediento, p. 78).

El empleo de la memoria se produce en forma de sueño o visión onírica, de visión escatológica y de reminiscencia filosófico-poética. Allí se encuentra que

la elegancia,
gamo nutrido de rocío o pulpa de nueva
cortesana, es el ser inminente que penetra
en la nube central, cuerpo de almendra:
celeste dignidad del fuego en fuga.
(Ibíd., p. 78).

Ese «ser inminente», penetra y se fuga. Es pues, en primera instancia, la trascendencia presente en las cosas, pero inaprehensible como trascendencia. Las cosas tienen su ser fuera de sí mismas y a la par en sí mismas, idea propia del platonismo

[3] *Véase:* Ibíd., págs. 40-43; 60-72.



crítico, heredada por el neoplatonismo. En el mismo poema se describe con minuciosidad, en el lenguaje oscuro del orfismo, la penetración en el misterio del ser hasta un punto: «Lo que cae, errante hasta su centro». *(Ibíd.,* p. 79).

Le es dado, sin embargo, escaparse de la tierra, contemplar el nivel de los «puentes oscuros», aunque también este nivel es ilusorio; rebasa lo inmediato, pero pertenece a lo contingente, como aclaran las ninfas. Se «cree alcanzar» el pez dormido, pero es falso. Es una imagen, es esa «metáfora de lo transitorio» sobre la cual hablaba Goethe:

> ...No es en mis pasos, es en mi estatua
> donde el tiempo me muerde y así en las arenas
> que caen de mis manos está el tiempo mejor,
> único tiempo creador sin su par y no el costado
> sangrando hasta el ocaso, sino la frente:
> estatua del ciempiés y un solo centro.
> *(Ibíd.,* p. 78-79).

Los «pasos» ceden, cambian por su naturaleza de resultado. La estatua, aparente inmutabilidad, es mordida por el tiempo: como el ciempiés, puede dejar miles de huellas diversas. Ninguna conduce al centro, al único centro oculto en el *nous,* en la frente, manifestado en las arenas de la clepsidra cósmica, sin facetas, sin dimensiones, sin doble. No es ya la temporalidad extendida en cada cosa, sino el «gran tiempo», la eternidad de la creación, que sólo comienza a existir con esta última[4]. El tiempo es creador, pero es memoria del pasado o del futuro, pues la reminiscencia permite vislumbrar o conocer el futuro a través del pasado. Hay memoria del sujeto, hay memoria de la especie y hay memoria del cosmos. La primera, conduce a lo largo del «gran tiempo» a cada individuo, en sucesión de vida y muerte que se alternan como en un juego del cual provienen evolución o involución personal. La segunda, constituye la historia de la humanidad, uno de cuyos hitos fue el clasicismo griego; otro, el abierto por la «Deípara», del cual da testimonio «San Juan de Patmos» ganando a Roma. Este, el punto de viraje de la historia donde «la muerte dejará de ser sonido» («Sonetos a la Virgen», IV), difícil porque

> Roma no se rinde con facilidad (...)
> y el monarca en lugar de ocultar el cuadrante y el zodíaco
> y las lámparas fálicas que ha hecho grabar en las paredes altivas
> ha empezado a decapitar a los senadores romanos,
> que llenos de un robusto clasicismo han acordado que ya hay dioses nuevos.
> *(San Juan de Patmos...,* p. 81-83).

El tiempo clásico, constituido por un *agregatum,* que sólo permite el ciclo (cuadrante y zodíaco), se rompe, alcanza un nuevo *status,* un escalón irreversible, como sucede en la concepción agustiniana de la historia. Cristo es ese «único tiempo creador sin su par» que da un orden a la sucesión de hechos del conjunto humano de progreso. En *Enemigo rumor* no encontramos un más vasto desarrollo de esta idea, que en

[4] *San Agustín:* Confesiones. *Editorial Iberia, Barcelona, 1964, págs. 319-339.*

Lezama llegará a alcanzar enormes significados y dimensiones, como sus ensayos sobre las «eras imaginarias», entre otros, lo demuestran. Por ahora, sólo es un esbozo. La memoria del cosmos es el despliegue de la creación, su código secreto, ese «tiempo»

> que no sabe de muerte
> y que vuelve opulento
> a un ritmo de hojas
> sin cesar encontradas.
> *(Figuras del sueño VI,* p. 37).

El *nous,* demiurgo, fuerza eminentemente apolínea, ordena y reordena lo que la negatividad, el germen de la disolución, socava y transforma. Ella es buscada por el sujeto individual; frente a ella trata de fijarse a sí mismo y de vencer el temor frente a la «inmensidad de los espacios». Pero cada victoria del *nous* al encontrar en la memoria su respuesta, es provisional y se resuelve en nueva búsqueda condicionada por la incesante transmutación, por el principio heracliteano:

> Ya en tus oídos y en sus golpes duros
> golpea de nuevo una larga playa
> que va a sus recuerdos y a la feliz
> cita de Apolo y la memoria mustia.
> Una memoria que enconaba el juego
> y respetaba el festón de las hojas al nombrarlas
> el discurso del juego acariciado.
> *(Son diurnos,* p. 25).

La muerte puede ser real o simbólica. Toda iniciación en lo oculto supone un *descenso ad inferos,* por lo cual supone un «segundo nacimiento», de lo cual no se exceptúa el bautismo[5]. Esa «oscura pradera» lo es sólo para los ojos corporales y requiere un despertar interior.

> Sobre las aguas del espejo,
> breve la voz en mitad de cien caminos,
> mi memoria prepara su sorpresa.
> *(Una oscura pradera me convida,* p. 25).

Aquí se retoma un tema presente en «Muerte de Narciso» y varias veces repetido en *Enemigo rumor;* el espejo, línea divisoria donde se refleja o proyecta el ser que muere en apariencia preso en sí mismo, en realidad lanzado hacia el infinito donde, de un modo u otro, se disuelve, recupere o no más tarde sus propios límites. En este caso, actúa en el sujeto la memoria cósmica, que lo impulsa:

> Sin sentir que me llaman
> penetro en la pradera despacioso,
> ufano en nuevo laberinto derretido.
> *(Ibíd.,* p. 26).

[5] *Véase:* Evangelio según San Juan, *3,1-9.*



Pero allí se *ve*, las voces *suenan*. La «muerte mágica» de la pradera abre el sentido interno al abismo del cosmos. ¿Es entonces el cuerpo la cárcel del alma en este caso? Sólo en cierto sentido, pues la sensoriedad es también una vía de acceso a lo trascendente, bien que siempre incompleta, a través de sus vestigios. Como los procesos respiratorios del cosmos según los concebía Anaxímenes, esto es contracción y expansión, el alma entra en este contacto expansivo, la «brevedad del éxtasis» de la cual hablaba Lezama: «A nuestro furor por penetrar la divina esencia, responde el aquietamiento de Cristo, *dentro de mí presente*»[6] del cual saldrá para continuar la misma vida o iniciar otra. Hay un rumor de lo absoluto a través del prisma cósmico que capta el sujeto en su limitación (y es la causa del deslumbramiento y del temor). Salir de él es un saber superior al obtenido mediante la razón:

> Extraña la sorpresa en este cielo,
> donde sin querer vuelven pisadas
> y suenan las voces en su centro henchido.
>
> (*Ibíd.*, p. 26).

Sin embargo:

> Rueda el cielo
> sobre ese aroma agolpado
> en las ventanas
> como una oscura potencia
> desviada a nuevas tierras.
>
> (*Rueda el cielo*, p. 24).

Lo absoluto ronda por doquier al hombre, lo acecha más bien y la «única cárcel: corona sin ruido» (*Ibíd.*, p .24) es aquella determinación que convierte al hombre en corona o remate del cosmos: su condición de *imagen*, oculta, inaccesible en sí misma si no hubiera revelación, pues los más penetrantes misterios paganos no rebasaron el acceso a fuerzas puramente cósmicas.

El Eros ¿temor o deslumbramiento?

Por lo pronto hay sorpresa y ansiedad. Lezama nunca resulta aplastado por aquéllos ni por sentimiento alguno —al menos, por los de raíz metafísica aquí examinados— sino que intenta penetrarlos hasta sus cimientos, en el nivel eidético, aunque sepa que asume una tarea interminable. El punto en el que su «alta fantasía» será impotente, no sólo está sugerido constantemente en todo tema abordado, sino que, movedizo y difícil, no se deja fijar. Si el tomismo «logra» este cometido con su teoría acerca del acto, motor inmóvil, ser absolutamente necesario, grado supremo de perfección y causa primera, el agustinianismo puede descubrir esa inaprehensible presencia, o mejor, sus huellas, en las cosas, gracias a la previa introspección, que la encuentra

[6] *J. Lezama Lima: «Diario...». En:* Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, *mayo-agosto 1988, núm. 2, págs. 101-159.*

en el alma. Por lo demás, como el Amado del *Cántico Espiritual,* se escapa y deja al alma en el anhelo de «un no sé qué que queda balbuciendo»:

> Oh, que tú seas el fin que entorna los balcones
> que despiertan sin nunca despertar.
> *(Se te escapa entre alondras,* p. 29).

Y el alma no logra asir al amado y no dejarle ir. Son fantasmas, ilusiones, ecos:

> Que lo que aprisiones sea más que el ruido
> del brazo donde todo es mar afinado.
> *(Ibíd.,* p. 29)

¿Es inútil esa búsqueda? ¿Al menos infructuosa? Sucede que es necesaria la «delicadeza suma», o al menos, una modesta manifestación suya. Es la Gracia, sin la cual la búsqueda no puede rebasar el nivel de presentir la unidad en la trascendencia:

> Escalinata es la sal, hacia la luna no pregunta, no despierta
> y el jacinto enterrado y el sollozo del pájaro leves vienen
> hilo tras hilo hasta el cartílago de la más fría anémona
> que toca y devuelve la testa truncanda en flor de la marea.
> *(Discurso para despertar a los hilanderos,* p. 28).

¿Hay una real búsqueda introspectiva al estilo agustiniano? Sí. Es, como en su caso, la búsqueda precedida por la fe, asaltada por la duda, que halla, pierde, recobra:

> Ahora que estoy, golpeo, no me siento,
> rompo de nuevo la armadura hendida (...)
> Y no es mi herida, si la luz perdida
> procura ironizar el firmamento.
> *(Ahora que estoy,* p. 57).

El hombre indaga en sí mismo y encuentra esa «cosa» a la que se refería Descartes, que *ama,* no ama, quiere, no quiere y es en fin impulsada por los *más azarosos vientos*[7]. También Descartes fue un gran agustiniano, a su manera; pero su gran «herejía», como podría figurársela Lezama, fue autodefinirse como *res cogitans,* esa «mitad de la verdad» en la cual toda herejía consiste[8]. En 1940 encontramos en el *Diario* una respuesta tajante: Dios es el ser: Lezama revive el gran conflicto de la filosofía europea moderna en su primera fase: ¿Cómo rebasa la razón la interioridad del hombre en pos del ser? La filosofía moderna empero se vio obligada a polemizar en torno a la propia índole del ser: ¿Cómo es posible denominar al universo, en su trasfondo metafísico, con la misma categoría con la cual se designa a Dios? El panteísmo de Spinoza fue una solución magistral, pero que no todos estaban dispuestos a compartir, porque Spinoza también se sujetaba —pese a toda su flexibilidad— al dominio de la razón[9]. Y Lezama cree que:

> Hay en el fondo de todos aquellos filósofos que se han propuesto los mismos temas desde San Anselmo hasta Spinoza, características de los filósofos intelectualistas cuyo

[7] *Un comentario a esto en L. Rensoli: «La cultura del poeta: la filosofía en el* Diario *de José Lezama Lima». En:* Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, *sept.-dic. 1989, núm. 3, págs. 73-99. Véase R. Descartes: «Meditaciones metafísicas». En: L. Rensoli:* Antología de historia de la filosofía eurooccidental del Siglo XVII, *t. I, Editorial Universitaria, La Habana, 1986, pág. 261.*

[8] *Véase J. Lezama Lima: «Diario...», págs. 107-109.*

[9] *Véase L. Rensoli:* Quimera y realidad de la razón. El racionalismo del Siglo XVII. *Editorial Ciencias Sociales. La Habana, 1987, págs. 67-84.*



propósito es *reducir:* la prueba ontológica de Dios. ¿Por qué existe en nosotros el ser, es decir, por qué no somos animales?[10]

Lo que tiene en contra Lezama de la prueba ontológica no es que busque la realidad de Dios en la interioridad. Es su propia vía, de acuerdo con San Agustín y su herencia, insertada en la línea neoplatónica. Es que sea una *prueba.* Lezama no es el insensato al que San Anselmo riposta, sino más bien Gaunilo[11], quien se basa también por cierto en Aurelio Agustín. La razón no puede aprehenderle. ¿Cómo entonces probaría su existencia? A Dios se le *encuentra,* como San Pablo en el camino de Damasco, como Agustín tras duros combates interiores y experiencias; no se le *prueba:* «Esa comprensión sería un limitado mundo gaseoso que envolvería al planeta, sin llegar nunca a la *intuición amorosa* que penetraría en su esencia, como el rayo de luz impulsado por su propio destino»[12].

He aquí una de las fundamentales proposiciones de *Enemigo rumor* en forma de tesis. En ella destacan tres aspectos: el objetivo en la búsqueda de esencias (poco después previene contra la confusión entre esencia y sustancia)[13]. Esta es la clave del aristotelismo, aunque no ha de tratársela por fuerza como confusión; se penetra en esas esencias, sean secundarias o la suprema; la guía es la «intuición amorosa», el Eros. Esto permite comprender por qué Lezama, pese a no rechazar ninguna forma del pensamiento creador e incorporar todo cuanto de hermoso y convincente encuentra en ellas, no es raigalmente, al menos en esta etapa, un tomista —sea clásico o en su renovación contemporánea— sino un neoplatónico de corte agustiniano. En 1942, no tanto tiempo después de escrito *Enemigo rumor* (ni distante de su espíritu) como para pensar en una nueva fase lezamiana, escribe:

Aristóteles opone unidad y sustancialidad, el límite y el contenido, el número y la cosa sensible. Esto hace comprensible por qué Claudel, poeta de la sustancia, es aristotélico enragé[14].

Y en la misma página se interesa por la diferencia entre Platón y Aristóteles. ¿Busca una síntesis? Es muy probable. Por ahora, sabemos algo: en su profundo respeto en su profunda admiración por Claudel hay una diferencia *esencial* que investiga con el fin de hallar, si es posible, una confluencia, y Claudel, reconocidamente tomista, le plantea un problema agustiniano a Lezama:

El Eros conduce al ser como su emisario.
Como el amor si el tiempo lo detiene
apresura su sueño en dulce espera,
o cumpliendo su fruto sólo viene
a su forma y de nuevo desespera.
Indiferente al signo adviene
aunque incesante sus deseos ardiera,
pues cuando ya el fuego lo enajene,
danza en la sombra, desapareciera.

(Invisible rumor III, p. 61).

[10] *J. Lezama Lima: «Diario...», pág. 119.*

[11] *Véase Gaunilo: «Respuesta en favor del insensato». En: San Anselmo:* Proslogion. *Aguilar, Buenos Aires, 1957, págs. 79-86.*

[12] *J. Lezama Lima: «Diario...», pág. 106 (el subrayado es nuestro).*

[13] *J. Lezama Lima:* Ibíd., *pág. 106. Es interesante observar que dos filósofos marxistas como G. Maiórov y V. Ravinóvich coinciden con él respecto a esa «confusión de Aristóteles», idea expresada por el primero en las conferencias impartidas por él en abril de 1987 a los profesores de la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana, y por el segundo en el ensayo: «Los eruditos de la Edad Media europea». En:* El hombre en el sistema del saber científico. *Serie «Problemas del mundo contemporáneo». Moscú, 1988.*

[14] *J. Lezama Lima:* Ibíd., *pág. 132.*

Pero se escapa, como el Amado y deja el alma confusa.
Oh tú, impedido, sombra sobre el muro,
sólo contemplas roto mi silencio
y la confusa flora de mi desarmonía.

Yerto rumor si la unidad maduro,
nuevo rumor sin fin sólo presencia
lo que en oscuros jirones desafía.

(Ibíd., p. 61).

Esta suerte de «Noche oscura del alma» sólo encuentra un apoyo, un paliativo:

De la fe que de la nada brota
y de la nada que en la fe hace espino,
ileso salto de mágica pelota
que paga en sangre el buen camino.

(Último deseo, p. 58).

«Rebota» contra el hombre y lo lacera. Sin tensión y sufrimiento no se accede al ser. ¿Qué es éste sin embargo?

No es lo que pasa y que sin voz resuena.
No es lo que cae sin trampa y sin figura,
sino lo que cae atrás, a propia sombra.

(Invisible rumor II, p. 60).

Se determina lo que *no es*, como en el anterior capítulo se indicó. Él mismo queda en la sombra de su naturaleza. Caos, se escapa. Esa tensión existencial convierte en «enemigo» a su rumor. Impone al hombre la dura penitencia del desterrado, del que ha perdido la oportunidad única dada al género humano: la contemplación de Dios en vida, que el pecado ha hecho problemática (pues sólo la fe del hombre hace eficaz en él la obra de la Redención) y en todo caso, ha relegado a la existencia *post mortem:*

El pecado sin culpa, eterna pena
que acompaña y desluce la amargura
de lo que cae, pero que nadie nombra.

(Ibíd., p. 61)

Con lo cual no diferimos de la opinión de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*, sino que apuntamos un aspecto más, con vistas al pleno esclarecimiento del por qué ese rumor poético es un enemigo. En palabras del propio Lezama se basa Cintio Vitier[15] para extraer sus conclusiones, que no excluyen la introducción de nuevas aristas, al menos, hipótesis en torno a ellas. Lezama dice también:

Mi metafísica, si es que eso existe, no busca la razón ni la dialéctica, sino la imagen y el ritmo de esclarecimiento. Un *Corsi o ricorsi* entre el apetito y la repugnancia, es mi metafísica, pero en general, prefiero hablar de la imagen y de su punto de partida, usando la frase de Tertuliano. *Es cierto* porque es imposible[16].

[15] *Véase A. Álvarez Bravo: «Órbita de Lezama Lima», pág. 49. en: P. Simón:* Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. *Serie «Valoración múltiple». Casa de las Américas, La Habana, 1970, págs. 42-67.*

[16] *«Interrogando a Lezama Lima», pág. 34. En:* P. Simón: op. cit., *págs. 11-41. Este carácter esencial de la paradoja es subrayado por Rubén Ríos en «La imagen como sistema», pág. 131. En:* Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía. *Universidad de Poitiers, 1984, págs. 125-131.*



Impone, pues, su acostumbrada ironía, un reto: «si es que eso existe...». ¿Existe? Repetiría siempre: «Sólo lo difícil es estimulante...». Un *rumor enemigo* sólo puede ser captado como poesía. Si no, se tornaría *sentencia.* Y la historia de la metafísica conoce demasiado bien ambas formas, para asombrarse o desconcertarse, ni pestañear siquiera. A los sentidos de *razón* y de *dialéctica* que, en nuestra opinión, Lezama combate, nos hemos referido ya[17].

Ese «rumor» obliga a buscar más allá de lo físico con todos sus atributos: la sensorialidad en sus diversas formas, el tiempo, el propio espacio como orden aparente. Incluso etimológicamente, ese es el terreno de la *meta-física:*

> Nadie ve porque se le indique en la dirección del índice, sino cuando se nos caen las escamas de los párpados y el ojo refractante del pez deja pasar al ojo penetrado por el rayo del hombre[18].

El ojo humano ve más allá de lo visto: puede captar un *rumor,* porque, hecho a imagen y semejanza del creador, «ve» si lo hecho es bueno. Todo esto nos puede explicar por qué las indagaciones sobre las diferencias entre Platón y Aristóteles indican una «nueva luz» que se proyectará en su pensamiento (risible sería pensar sólo en términos de «nuevas lecturas») o sea, de comenzar a estudiar las figuras en el sentido elemental, aunque todo verdadero filósofo comienza cada vez a conocer a las grandes figuras, las «descubre» constantemente. Tras el rumor, el gran vacío con el que se figura el sujeto lo Escondido, el *Absconditus.* «La fe dicen los teólogos que es un hábito del alma cierto y oscuro»[19]. Que los versos citados de «Último deseo» muestran un acuerdo total con esta idea no parece conducir a la revelación del Eros lezamiano. Sin embargo, los platónicos místicos españoles nos darán la clave. La belleza y el bien del universo, su versatilidad prodigiosa, su magia, cautivan los sentidos, que primero los han captado. El mismo Eros que vincula las cosas y los fenómenos vivientes, atrapa los sentidos como Empédocles predicara. La fuerte carga sensual y sensorial de la poesía mística también lo muestra. Pero si el alma avanza, se percata de que la contingencia no puede poseer su unidad en sí misma. El universo es noche:

> Todas las afecciones que tiene *[el alma; N. del A.]* en las criaturas son delante de Dios puras tinieblas, de las cuales estando el alma vestida, no tiene capacidad para ser ilustrada y poseída de la pura y sencilla luz de Dios, si primero no las desecha de sí; porque no puede convenir la luz con las tinieblas[20].

Lezama asimiló esta idea de modo muy profundo, pero también muy personal. El misticismo presente en *Enemigo rumor* lo revela: no renunciará a la sensorialidad, se deleitará en ello con todas sus fuerzas, pero como los neoplatónicos renacentistas, debido a que a través de ello asoma el *rumor* de lo absoluto expresado en la luz. Eso explica el secreto de sus reflexiones sobre la voluptuosidad y la medida del placer, la idea socrática del «escoger los placeres» del sabio: «El sabor de las palabras,

[17] *Véase L. Rensoli e I. Fuentes:* Op. cit., *pág. 117 y siguientes.*

[18] *«Interrogando a Lezama Lima»,* op. cit., *pág. 35.*

[19] *San Juan de la Cruz: «Subida al Monte Carmelo», Libro II, cap. 3, en:* Obras. *Apostolado de la Prensa, S.A., Madrid, 1948, pág. 74.*

[20] *San Juan de la Cruz:* Ibíd., *Libro I, cap. 4, págs. 28-29.*



místico y mágico, aunado al conocimiento de la cantidad real de placer. Único misticismo, suprema magia»[21]. Es según observamos ya, una síntesis de misticismo pagano y cristiano. No es el amor franciscano hacia la naturaleza (aunque tampoco es ajeno) pues no se pierde nunca el recreo sensual en ella por sí misma y por ser obra de Dios. Pero se trasluce la convicción de que, aislada del creador, ahogaría al hombre en confusión, que es tiniebla:

> No podrá hinchar a las campanas
> la rica tela de su pesadumbre,
> y su duro tesón, tienda
> con los grotescos signos del destierro.
> *(Noche insular...,* p. 87).

Toma pues de la mística del amor expresado en las criaturas, propia de San Francisco[22] y de la mística española del siglo XVII, basada en la total introspección. Pero todo se vuelve Eros: la casta acometida que el mundo suave despereza, el deslumbramiento ante todas las formas del contraste entre luz y sombra, en la mayoría de los sonetos y en «Noche insular...» es lo que mueve al hombre a indagar *(amor* al saber, filo-sofía) y que todo lo torna en placer del Espíritu, la luz misma. ¿Cómo es esto posible?, podría preguntarse. ¿No es la luz, como «delicadeza suma», donde Dios, a modo de *communio o ágape,* que rebasa los marcos del *Eros,* se aleja de él, lo supera? Creemos que es necesario delimitar entre dos sentidos de la luz: el cosmológico, en el cual es don *componente,* y el alegórico, en el cual alude a lo indescriptible[23]. Ambos se funden en *Enemigo rumor* con la suficiente frecuencia como para descubrir muchas posibilidades de interpretación metafísica en cada texto, con independencia del polisemismo literario. *Eros* y *ágape* se complementan en Lezama, pues la unidad del universo lo permite. Ello no permite olvidar que el Creador trasciende su obra y le comunica cuanto de bello y bueno posee:

> Después del cordero sin preguntas,
> recién nacido en amansada plata,
> los reinos del carbón, los vaporosos
> paraísos sin proporción y sin justicia.
> *(Doble desliz sediento,* p. 78).

Es el «polvo enamorado» de Quevedo, el que transpira Santa Teresa al echar al río los idolillos «en obra del amor llagado», rechazo del negar la inmensidad encerrándola en una figura construida, fetichizándola. En ella se pierde el hombre. Es deslumbramiento ante lo Absoluto incomprensible. Es el mito platónico de la caverna.

Este universo no es por completo identificable con la sombra. La sombra, igual que la luz, tiene dos sentidos: cosmológico y alegórico (véase nota 23). En el primero, denota el principio oscuro, el no-ser encerrado en las cosas, fuente de corrupción, de mal, de negatividad mermante.

21 J. Lezama Lima: «Diario...», págs. 113-118, ideas de los años 1939-1940. Sobre esto: L. Rensoli «La cultura del poeta...», págs. 80-81.

22 Analizamos esto en: L. Rensoli «¿Hermano Sol?» (segunda versión, en proceso de publicación por la editorial Ciencias Sociales). La primera en Vivarium. *Revista del centro arquidiocesano del estudio. La Habana, 1991, n.° 2.*

23 Adoptamos convencionalmente este empleo de los términos con el fin de deslindar sus niveles de significación, pues aun en el plano cosmológico es la luz, en este caso alegoría *de Dios, como la emplean los místicos con gran frecuencia.*



En el segundo, se dirige a lo oscuro para el entendimiento, la trascendencia a la cual convida la «oscura pradera», tras la cual lo sensorialmente accesible deja de ser: la «noche oscura del sentido», como preparación para la visión:

> La oscura lucha con el pez concluye;
> su boca finge de la noche orilla.
> *(Pez nocturno,* p. 56).

> Me aduermo, que la sombra fleche
> lo que es mi ser y lo que está flechado,
> golpe o bostezo, luz o sombra que madura.
> *(Ahora que estoy,* p. 57).

La caverna lezamiana no es por completo la original caverna platónica, tal y como es caracterizada en *La República.* La cosmovisión cristiana transforma la noción de lo inteligible y permite interpretaciones flexibles del contraste entre luz y sombra. El paso de Santa Teresa al echar el ídolo al río es obra de amor sensorial aunque casto que abre las puertas a la claridad de visión y al amor de Dios, que obliga a romper con el sensorial puro. En el ascenso, la premisa se niega a sí misma. El pasaje de donde toma Lezama la idea, describe el poder del Eros para matar sus formas interiores y dar paso al ágape[24]: el clérigo pecador confiesa por afecto a la joven Teresa su doble falta: violar el celibato y portar objetos de hechicería, doble encadenamiento, pues a lo sensorial que el Eros comienza a romper al expresarlos mediante el Verbo, y entrega el fetiche, tras lo cual:

> ...comenzó, como quien despierta de un gran sueño, a irse acordando de todo lo que había hecho aquellos años; y espantándose de sí, doliéndose de su perdición, vino a comenzar a aborrecerla[25].

Un paso para salir de la caverna despierta la memoria que conduce a aborrecer la caverna:

> Flor especial en noche eterna crece,
> cerca al rocío, ángel de la tierra.
> Y así en enojos al barro se decrece.
> Sólo el fuego libera si se encierra
> y sin buscar el fuego, palidece.
> *(A Santa Teresa...,* p. 59).

Se trata de la sabiduría heracliteana, iluminando la caverna platónica. Sí, ¿por qué no habría de serlo? Si entre Heráclito y Platón no existen contradicciones esenciales. En el *Timeo,* Platón establece el fuego y la tierra como los elementos originarios, entre los cuales tuvieron que ser intercalados aire y agua por el Demiurgo[26]. Para Platón el fuego comunica a las cosas la cualidad visible, séalo o no él mismo.

En estas dos cosmologías basadas en la transmutación recíproca de los elementos, pero en un orden, las diferencias en cuanto a aspectos particulares no resultan decisivas al menos para comprender a Lezama, quien asimila a ambos en uno. El juego entre barro y fuego es más que una coincidencia. Pero es también la luz que puede

[24] *«Vida de Santa Teresa de Jesús escrita por ella misma», cap. 5, págs. 2-3. En:* Obras. *Apostolado de la Prensa, S.A., Madrid, 1951, págs. 27-30.*

[25] *Santa Teresa de Jesús:* Op. cit., *pág. 29.*

[26] *Véase Platón: «Timeo o de la naturaleza», en* Obras. *E.D.A.G.*



mantenerse encendida en la caverna y liberar al inducir al prisionero a la búsqueda de la luz. Hay, en varias ocasiones a lo largo de *Enemigo rumor*, un tono, un empleo de símbolos y sentidos, evocador de *Muerte de Narciso*. Pocas veces empero se hace más claro que en «Comienzo del humo». El humo del fuego aprisionado conduce a dos posibilidades: escapar de él (emerger de la caverna) o morir asfixiado por él. La imagen de las abejas espantadas por el humo recuerda las abejas que «muerden la estela, pídenle el costado», la abeja-alma de los órficos, emanada por la divinidad de los órficos, principio que Lezama hizo suyo, que cae por no encontrar su dirección hacia el escape («flecha hacia atrás», que no trasciende). El alma puede hallar un acicate en la propia atmósfera oscura —¿y asfixiante?— de la caverna. El humo impide la respiración, obstaculiza el *pneuma*. El hombre espiritual *(pneumatikòs)* no llega a serlo a plenitud o muere:

> y las manos ciñendo el aire impuro, el labio ciego,
> las lunas olvidadas: inmóvil abeja cae.
> *(Ibíd.,* p. 50).

No puede volar, *ergo*, no puede vivir. Vida es movimiento y la capacidad transmutativa de la abeja depende de él. En «Melodía» se reitra el tema del humo, pero en su sentido creador: puede adctuar como aire, hacerle música. Es la «melodía de la sombra», y la pasividad, la pereza, el olvido, son sus atributos, según el poema describe. Es la trampa de la caverna. Una rara seducción se encierra en la sombra, que tienta a abandonarse a ella, incluso tienta de un modo más peligroso: ¿no es todo en suma oscuro, el Uno inaprehensible y las tinieblas de lo inmediato? ¿Abandonarse no es una fuente de sabiduría? Es la trampa de los alquimistas, a nuestro juicio. Lo que el guardián del umbral, como la esfinge, edípica, tiende al neófito «negando que al irse se desligue de la sonrisa en que muere su destreza» (p. 51). Es una verdadera operación alquímica sin embargo, extraer melodía de la sombra. «El humo hacia la flauta y olvido deseado» (p. 52), evoca las pinturas egipcias, donde la flautista introduce en el misterio por la «virtud del canto», que recogerían en Grecia los órficos. No hay contradicción entre este invisible conductor, que con severidad custodia la puerta invisible de la caverna, que juega con acertijos engañosos que salvan o confunden, y aquel que huye y se esconde y hace decir:

> Buscando mis amores
> irá por esos montes y riberas,
> ni cogeré las flores,
> ni temeré las fieras
> y pasaré los puentes y fronteras[27].

Es el anhelo que da fuerzas inusitadas, que caracteriza a esas personas que «buscan de todo corazón» a Dios, según Pascal, y que Lezama destaca[28]. Pero en el caso del último, búsqueda de Dios es más bien, según en otros momentos se ha dicho, de lo Divino, remate de la trascendencia presente en la naturaleza y exterior a la vez a ella:

[27] *San Juan de la Cruz: «Canciones entre el Alma y el Esposo». En* Obras, *pág. 474.*

[28] *J. Lezama Lima: «Diario...», págs. 121-122.*



...dulce riesgo navega su desvío.
¿Soplada torre la frente sube
desterrando al recuerdo en desvarío?
Unido al jinete que más huye
el recuerdo, pañuelo por el río.

(Vuelta del aire, p. 52).

La memoria, de nuevo, es el arma para enfrentar el riesgo, para escapar de lo inmediato. No se acepta como última verdad la experiencia de la caverna, pues la memoria advierte que hay algo más allá. ¿Es esta una memoria personal o una memoria de la especie? Es, a nuestro juicio, ante todo la segunda, donde actúa «el pecado sin culpa, eterna pena» *(Invisible rumor II,* p. 61), personalizado de forma inevitable. Como Cintio Vitier afirma, el hombre se presenta aquí como el eterno desterrado (a la caverna, añadimos):

Desterrado se afirma y más sediento,
o el aire devuelve lo que afina.

(Vuelta del aire, p. 52).

La disfunción sugiere ese mágico toque de la trascendencia (Espíritu-pneuma) que «afina», liberando de gravedad, pesantez, al ser, sin lo cual el «destierro» no encuentra paliativo. Es sin embargo, personal el esfuerzo. El sueño no es sólo la estancia entre sombras, previa al «despertar». Es también la mágica forma de intentar *saber,* como el letargo cognoscitivo de la pytia entre los vapores de sustancias quemadas, cuyas emanaciones conducían al iniciado «fuera de sí». Como en el sueño platónico, el alma sale del cuerpo y vaga, reactiva una memoria más allá de los riesgos del voluntario vuelo de la imaginación. *Una* memoria, porque no todo sueño es idéntico. En «Figuras del sueño», la falsedad se revela a menudo. En «Fácil sueño», hay una angustia similar a ésta:

¿A dónde te escondiste,
amado y me dejaste con gemido,
como el ciervo huiste
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido[29].

No sólo le encontramos en uno de los niveles posibles de interpretación de «Ah, que tú escapes», sino aquí:

Su ausencia: desfile de un blancor de papel.
Se ha ido, su presencia, un silbido
le anuncia por los aires quemados.
En la sombra, lento mana su latido.
En el sueño, define sus muslos enjaulados.

(Fácil sueño, p. 54).

O bien, ese soplo o presencia, que contagia su hermosura a cuanto toca, instiga a la *psiqué* a buscar:

[29] *San Juan de la Cruz: «Canciones...»,* op. cit., *pág. 474.*

Si su escala es borrosa aire en punto
por metáfora y viento contrapunto
que persigue su aliento y no lo toca.
Si lo toca se apresura la rosa, en el fruto
y por cadalso en la ascensión ya brota
líquida forma, mas su ausencia culpo.

(Llovida, p. 55).

El conjunto de los «Sonetos infieles» (los dedicados a la Virgen exigen un análisis independiente) tiende a presentar una imagen de la caverna platónica en todas sus dimensiones y de las formas de salir de ella, aunque otras lecturas resultan posibles. No hay escisión total entre física y metafísica en el neoplatonismo, y por ser el hombre un microcosmos, las búsquedas de sí mismo —en sueños o en evocación brotada de la angustia y presentada como *manía poética,* lo conducen a las claves del cosmos y a lo divino en todos los sentidos accesibles.

El sueño-estado afirma al hombre en lo inmediato. El sueño-manía poética, lo impulsa hacia «fuera» de la caverna, en un proceso incesante y también angustioso, pues burla las certezas:

yerto rumor si la unidad maduro,
nuevo rumor sin fin sólo presencio
lo que en oscuros jirones desafía

(Invisible rumor, III, p. 61).

El hombre lanza su flecha y cree haber atrapado lo absoluto («que fui tan alto, tan alto / *que le di a la caza alcance»*[30]*.)* Llegará Lezama a esto por medio de las explosiones de mar y luz de «Único rumor». Pero aún apresa lo ilusorio, busca como la Esposa en las cosas «vestidas de su hermosura». Lo que en San Juan es clara y definida persecución de Dios (la que refiere Pascal) en Lezama lo es de las esencias tras las cuales está:

por el olor del fruto detenido
las manos elaboran un sentido
que reconstruye la sonrisa inerte.
Así la flecha sus silencios mueve
ciega buscando en la extensión de nieve
su propia estela como fruto y muerte.

(Invisible rumor, p. 60).

¿Por qué «fruto y muerte»? Porque alcanzar plenamente el objetivo es fundirse con el cosmos, dejar de ser individuo, morir para trascender. No es la muerte física por fuerza, aunque podría serlo. El «segundo nacimiento» es muerte del «hombre viejo», es constante renacer, en vida física o fuera de ella, como en los antiguos misterios. Lezama es también un gnóstico y, como tal, pretende alcanzar la sabiduría oculta, el misterio, y tras éstos, lo divino. El pensamiento de Basílides o de Basilio Valentín no le son en absoluto ajenos y coexisten con el agustinianismo, del mismo modo en

[30] *San Juan de la Cruz:* Obras, *pág. 880.*



que Agustín recorrió estas religiones de misterio para llegar al cristianismo. Pero si algo diferencia a Lezama de Agustín es que en este último, las verdades del cristianismo excluyen cualquier otra escuela: *Superan las más altas* (las del platonismo) y *niegan* las restantes por supersticiosas, extasiadas en el detalle, que fetichizan, sin remontarse a los principios (ejemplo, el pitagorismo)[31]. En Lezama se cumple lo que Agustín critica *(op. cit.,* VIII, p. 12-13): que el reconocimiento de un solo Dios verdadero no niega la teología natural, por la cual, númenes, dioses, *daemones* (no demonios en el sentido cristiano) coexisten con Dios y pueden ser incluso vías de acceso a Él, siempre que se las rebase (recordemos sus bromas sobre lo vacío del infierno). Además: «la mansión de los dioses es el cielo; la de los hombres, la tierra y la de los *daemones,* el aire.»

«Como es diversa la dignidad de los lugares, así lo es la de las naturalezas»[32]. ¿Hay o no heterodoxia en una religiosidad católica en este caso que, de manera consciente y nada popular, amplía las nociones de trascendencia y divinidad de tal modo?

> Los cisnes serán excesivamente crueles, vivirán después de Nemósine
> y Júpiter, entregarán el plumaje por el espejo mentido,
> por ilustres mareos o la vida mentida en los ojos de las cigüeñas.
> Ya no hay más que empezar a contar para sentir la alegría final,
> si empieza por un paseo con una maldición.
> Los oidores sollozan ante el follaje de las paradojas.
>
> *(Fiesta callada, III,* p. 67).

Trascender la caverna es no sollozar más ante las paradojas, sino reconocerlas como uno y lo mismo, reconstruir su origen, su unidad primitiva.

Por eso la tercera parte de *Enemigo rumor* ya no es el rumor *invisible,* sino el único. Se sabe que es *único.* Se ha «visto». La inmensidad de los espacios se despliega de forma grácil, imponente, pero no aterradora.

> Más que lebrel, ligero y dividido
> al esparcir su dulce acometida,
> los miembros suyos, anillos y fragmentos,
> ruedan, desobedientes son,
> al tiempo enemistado.
>
> *(Noche insular...,* p. 86)

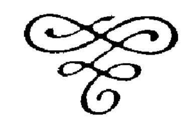
Al romperse el huevo órfico no hay tridimensionalidad temporal. El tiempo es tan gnóstico como el espacio. Lo saturnino vendrá después. Ahora «el mundo suave desperezа / su casta acometida» (p. 87) y hay el éxtasis del que contempla, la fusión con un misterio dulce y no temible; es la orgía de los elementos y su contemplación extática, un restablecimiento del Paraíso Terrenal en forma de teogonía y cosmogonía de acuerdo con los órdenes de seres a los que se refería Agustín: «Inadvertidas nubes y el hombre invisible» (p. 90) «la mar inmóvil y el aire sin sus aves / dulce horror al nacimiento de la ciudad / apenas recordada» (p. 90).

[31] *San Agustín:* La ciudad de Dios. *B.A.C., Madrid, 1958, Libro VIII, págs. 1-13.*
[32] *San Agustín:* Ibid., *pág. 542.*

Es el «dulce horror» del Eros que conduce al recuerdo, a la Unión, a entrar «desnudos» en los «lechos marmóreos», *quasi modo geniti.* El Eros torna el terror cósmico en deslumbramiento y dicha ante todo lo existente, que coexisten sin temor. El océano primigenio fecundado produce dioses, *daemones* y la danza cósmica que también evoca el sueño de Brahma, no ajeno a los místicos en los cuales medita Lezama:

> La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,
> ya que nacer es aquí una fiesta innombrable.
>
> *(Ibíd.,* p. 90).

Lourdes Rensoli Laliga



Canto rodado

I

por ínsulas extrañas

Juan de la Cruz

Hace horas que el día gira y no avanza,
otoño loco agitando las hojas.
La puerta da al jardín
donde la memoria se agita
entre horas irreconciliables.
Gira el día en la plazuela del viento.
Un barco atracado en el muelle de la conciencia
y una frase que cruza —amor, amor—
como un verano donde hubo verdad
y ahora apenas una frase
que el viento
hace crujir y el viento dispersa.
Gira el día o se clava como un pica.
Voy camino de casa,
he salido de la casa,
miro el reloj, miro a una muchacha,
miro un diminuto paisaje tras las siete de la tarde.

Hay una hora detenida
y no puedo recordar cuándo ni dónde,
y la hora da su tiempo, sonríe,
y yo no puedo recordarlo.

Me llamaste por teléfono y no fue tu voz,
tu voz de agua que al sol se alía;
era una voz que azotó mi casa
como una lluvia ácida.
Una y otra vez pregunté por ti:
me respondieron sólo los fantasmas.
Hay un pasillo,
de un barco, de un aeropuerto,
de una casa en medio de un mar de casas;
es una taberna, es una trinchera
formada por diccionarios etimológicos.
Me aseo, me pongo un traje nuevo
y salgo a la calle; saludo,
compro el periódico, pago mis impuestos,
tomo el autobús
y recito echado en la ventanilla
varios fragmentos del *Orlando Furioso.*
Aliviado miro a la joven discreta
con portafolios de alarma incorporado,
y le confieso mi amor, mi loco amor
por sus piernas. Oh aquellos días
anteriores a la guerra, oh la casa familiar,
oh Beatriz y María.
Y de pronto todas las calles me alejaban,
no había forma de volver,
de decir: esta es mi calle, tu casa,
eres tú y yo soy quien tú nombras.

Hay días en los que nada permanece.
Sobrevive la tarde, la noche, la mañana,
los cambios de la luz en sombra, en nada.

Camino por el barrio madrileño
de Chamberí, exaltado,
habiendo ya de casa
las dos puertas cerrado.
¿Adónde?



II

Vienne la nuit sonne l'heure

Apollinaire

No es la historia quien habla,
no es la lengua, tal que ella misma al fin,
quien se cuenta la historia,
no soy yo, irreductible por la muerte
sino un *quien*, instante de confluencia
del azar y el oscuro designio de la sangre,
luz que aquí se detiene,
que fluye y se me escapa,
sombra que se ovilla y salta,
sobre el tiempo, sobre la nada,
sobre las cuatro y las cinco
de la tarde. Tú me dijiste,
para que el día germinara,
las innúmeras constelaciones,
abriste la mano y surgieron unas palabras,
aire ya del día
que tú y yo respirábamos.
Cerraste la mano
y pude contar mi tiempo
como un pobre sus monedas.
Tus últimas palabras
se apagaron en el teléfono.

Duró poco nuestro amor,
breve como un Imperio.
Tu ausencia me transformó en blanco
del vacío de dos:
jauría de niebla
andaba en mi casa buscando
—entre archivos de rotas palabras—
el tatuaje de sol, que un día,
entre margaritas consteladas,
dibujó el abrazo.

Vagar, buscar una palabra,
contar la respiración de un pensamiento

contra sí mismo vuelto,
y al calor aterido de la multitud
ver en el centro del deseo
el vacío
alrededor del cual gira una palabra
—impronunciable.
Y no es sólo decir o callar,
es algo que está antes, después, al mismo tiempo,
y no se alcanza.

Mi padre, en la caída hacia atrás de la muerte,
pedía que le llevaran a la otra casa;
la otra, la que no moriría con él,
el umbral que su sombra no tocaba.
Yo navego entre islas, tomo trenes;
salas de espera y adioses sin llegada.
La noche se acelera. Tintinean
los últimos días del año.

Estoy sentado en una piedra
(Menorca: viento y acebuches)
frente al cap de Cavallería.
Toda la tarde las olas arremeten, ciegas,
contra la encrespada costa. Un barco
busca la entrada a tierra entre olas agitadas;
más acá se abre el valle,
tiempo verde, sin tránsito.

No pasan las horas, no soy hombre ni mujer,
ni el uno ni los muchos. *Tea que arde.*
La voz del hombre y la voz de la roca
tocadas por el mismo viento,
vocales y consonantes
que no oímos y suenan
mar adentro.

Tal vez algún día vuelva a la roca,
para decir adiós,
adiós, loca hierba que cruza
ahora el aire.
Quizás esto que digo
sea una despedida, un tiempo que en otro



se desdobla, el pliegue de la piel,
una forma de morir,
de recibir la espuma
que frente a mi frente estalla
y se deshace. ¿Cuándo fue? ¿Cuándo?

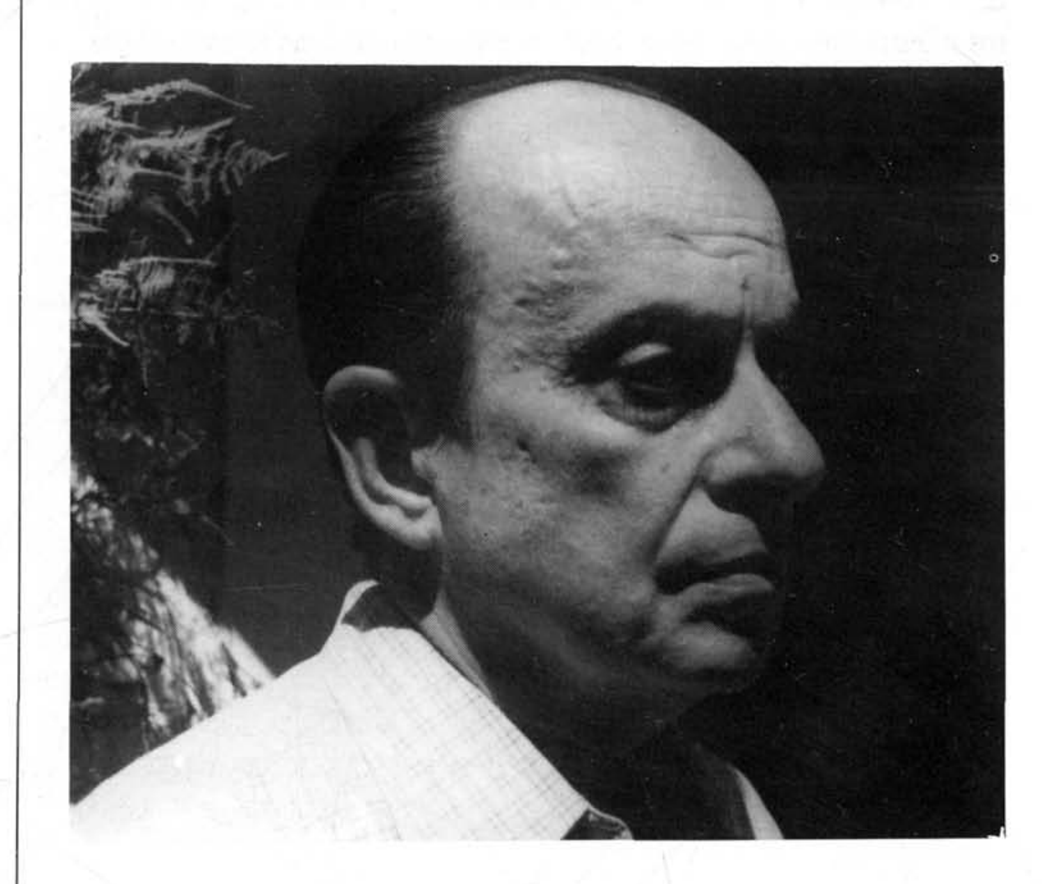
Y pasan unos y otros,
o sólo este murmullo en la hora alta
de un cuarto de hotel.
Un latido
secreto e inmenso —no el mío—
en el sordo crecer de la historia.
Amar es despedirse,
sentir que en todo hay un dios que no vuelve.
Esa mañana,
cuando tu risa saltaba sobre mi pecho,
el mundo se dilataba y la piedra
gravitaba en su reposo sin tiempo.
Más aire el aire. Lo que está detrás,
—rara transparencia de mi conciencia—,
en la masa de arbustos
que la sombra esculpe,
verde agua en la espiral de la memoria:
No sé cuándo fue, ni si tiene nombre.
Yo sólo camino para sentir el viento.

Estoy al fin llegando de tanto irme.

Madrid, 15 de enero de 1992

Juan Malpartida

«La vida dibuja un árbol
y la muerte dibuja otro.
La vida dibuja un nido
y la muerte lo copia.»



Roberto Juarroz



Roberto Juarroz: la emoción del pensamiento*

Estamos, en mi opinión, ante uno de los poetas verdaderamente importantes de nuestra época; es más, me atrevo a escribir que Roberto Juarroz es uno de los pocos poetas cuyo trabajo creativo ha adquirido ya el rango de lo imprescindible. Tanto su poesía —todos sus libros llevan el mismo título de *Poesía Vertical*— como sus reflexiones teóricas sobre el fenómeno de la creación revisten un valor capital, no ya tan sólo porque representen un mundo interior de extraordinaria riqueza, sino también porque nos permiten vislumbrar los posibles logros que todavía debe alcanzar la creación poética. A lo largo de estas páginas, la poesía de Roberto Juarroz nos muestra, con inusual contundencia, que no todo está dicho en poesía y que, por lo mismo, la primera exigencia del poeta actual es ir más allá siempre.

El mismo Juarroz nos dice que «mucho más que las vinculaciones entre la poesía y la biografía interesa la relación entre la poesía y la vida interior»[1]. Esta actitud de Roberto Juarroz es trasladada a sus poemas hasta las últimas consecuencias, es decir: esta poesía no va a darnos datos sobre la experiencia inmediata del poeta, no obedece a los dictados del sentimiento ni intentará jamás rescatar de la memoria momentos concretos de su propia experiencia. Entendámonos: lógicamente, cualquier autor expresa, de una forma u otra, más o menos evidente, su vida. En contra de lo que se pueda pensar, Juarroz siempre está escribiendo de sí mismo, pero realmente de sí mismo y no de ésta o aquella coyuntura. Roberto Juarroz encara directamente, sin mediación alguna —de ahí la significación de la verticalidad—, los problemas más auténticos del hombre, los que insistentemente, apunta Juarroz, nos disimulamos y que, sin embargo, son nuestra auténtica realidad: el carácter irreversible de la muerte, el fenómeno del lenguaje, la sensación del vacío, la idea de inexistencia, el sentido de lo sagrado... y, en definitiva, la más extrema dimensión del hombre, que es el cerco al que el misterio lo somete de continuo. Por lo dicho hasta aquí, podemos comprender, por un lado, la ausencia de recuerdos como actividad motora de esta poesía y, por otro, consecuencia de lo primero, la presencia permanente del pensamiento. El

*Prólogo a la antología de poesía de Roberto Juarroz de inmediata publicación en la Colección Visor de Poesía. Madrid.

[1] *Roberto Juarroz,* Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido *(Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1980).*

propio Juarroz declara a Guillermo Boido: «Alguna vez he creído que el olvido en mí era una especie de salud del espíritu.»[2] El lector, por consiguiente, no va a encontrar una poesía movida por la acción de recordar, pero sí una poesía que, con cierta frecuencia, reflexiona sobre el fenómeno del recuerdo y del olvido.

Así pues, el pensamiento ocupa el lugar del tiempo vivido, haciendo de lo imposible su normalidad. Señala Guillermo Sucre que la poesía de Juarroz no está hecha de «conceptos, sino de pensamiento»[3]. Nada más lejos de este mundo poético que cualquier entramado mental con pretensiones de organigrama o sistematismo. Esto para Juarroz sería algo así como dar crédito a la rigidez y a la mayor falsedad. Pensamiento en esta poesía significa voluntad de riesgo y aventura absoluta de la imaginación, que no de la ficción. Este pensar imaginando le permite a Juarroz desacostumbrar su percepción: «Es preciso demoler la ilusión / de una realidad con un solo sentido»[4]. Esta poesía descansa sobre la exigencia de romper los hábitos, proponiéndonos formas nuevas de percibir la realidad que paradójicamente es la única actitud que nos permite percibirla en verdad. De ahí, escribe Sucre, que esta poesía comience por el acto de ver, entendido no sólo en el sentido sensorial. Mirar es, sobre todo, inventar y, al inventar, descubrir. El propio Juarroz expresa que tan sólo inventando podemos acceder al plano de lo real. El primer poema de su primer libro nos pone decididamente en su órbita creadora: «Mis ojos buscan eso / que nos hace sacarnos los zapatos / para ver si hay algo más sosteniéndonos debajo / o inventar un pájaro / para averiguar si existe el aire / o crear un mundo / para saber si hay dios / o ponernos el sombrero / para comprobar que existimos.» Tenemos aquí, de un lado, la mirada como instrumento de indagación, descartando las golosinas de la superficie. La mirada no persigue describir, sino penetrar a fondo en ese algo que nos constituye como seres que existen, que se saben existiendo. Y de otro, la mirada que crea lo que ve, la mirada que para alcanzar su objetivo de conocer, descubre la necesidad de crear. Este poema, pues, nos ofrece con claridad dos de los aspectos más decisivos para entender este mundo poético, decisivo no por la enorme frecuencia con que aparecen en esta obra, sino porque, en mi opinión, son dos soportes imprescindibles sobre los que esta poesía se mueve. Estos dos aspectos podríamos llamarlos creación e inversión de realidad.

Lógicamente, no sólo Roberto Juarroz ha creado realidad en la poesía hispanoamericana o en el resto del mundo. Ya el poeta, por serlo, está obligado a crear. La poesía moderna ha radicalizado este concepto y desde Mallarmé a nuestros días la acción de escribir no resulta un espejo del mundo, sino una consecuencia suya o una propuesta paralela a éste. La vida y el arte, ya se sabe, se separan de forma cualitativa en las llamadas vanguardias históricas. Las vanguardias nos han presentado modelos de creación alejados de la realidad humana. A la poesía moderna, entonces, no le basta crear realidad con el solo hecho de escribir. Se trata, ya, sobre todo, de ejercer las posibilidades del lenguaje poético para modificar la realidad y sustituir el discurso lógico por flexibles y sugerentes manifestaciones de un pensamiento de

[2] *Op. cit.*

[3] *Guillermo Sucre, «Juarroz: sino / si no», en* La máscara, la transparencia *(México: Fondo de Cultura Económica, 1985).*

[4] Octava Poesía Vertical *(1984).*



orden estético e intuitivo. Repetir a estas alturas que la vanguardia no siempre acertó en el uso de estos hallazgos, dejándonos, en cambio, piruetas de la banalidad, no cabe. Así, pues, entiendo que una de las herencias poéticas que recoge Juarroz es la que acabo de aludir: el poeta abandona, en efecto, el discurso lógico, pero no para sustituirlo por el discurso de la inconsciencia. El aporte del poeta argentino a estos movimientos de principios de siglo está aclarado en este comentario del propio Juarroz: «La búsqueda de lo más que racional es un reconocimiento integral del hombre, en lo que tiene de racional y también de irracional, una superación del simple movimiento dialéctico de la razón»[5]. Añado, además, que la apariencia de juego y el extraño aire de ingenuidad que tiene gran parte de esta poesía, son huellas dejadas por estos movimientos. Sin embargo, a esta liberación del pensamiento lógico, Juarroz va a imprimirle un sentido ético y existencial, que tienen vital importancia en el discurso del poema. Así, pues, crear realidad, para Juarroz, no es un simple juego sino que dicho recurso está al servicio de una gran exigencia interior y de un evidente compromiso con el mundo. Llegamos aquí a otra de las grandes herencias poéticas que recoge Juarroz: la de la poesía metafísica europea y, sobre todo, argentina, cuyos máximos antecesores son Macedonio Fernández y Antonio Porchia. Poesía metafísica, no filosófica, como quería Juan Ramón Jiménez. A la luz de esas dos tradiciones expresa Juarroz la convicción de que sentir y pensar no son cosas distintas. Juarroz, por lo tanto, escribe poemas que son en sí mismos ejemplos de realidad creada, y otros poemas, los más, en los que el poeta argentino se cuestiona radicalmente el mundo y manifiesta la necesidad no ya de modificarlo sino de sustituirlo. Este segundo grupo de poemas es el que muestra una preocupación moral y existencial antes apuntada. El poema siguiente es un claro ejemplo de realidad estrictamente creada y cuya intencionalidad está insertada en el propio tejido poemático: «La vida dibuja un árbol / y la muerte dibuja otro./ La vida dibuja un nido / y la muerte lo copia./ La vida dibuja un pájaro / para que habite el nido / y la muerte de inmediato / dibuja otro pájaro.// Una mano que no dibuja nada / se pasea entre todos los dibujos / y cada tanto cambia uno de sitio. / Por ejemplo: / El pájaro de la vida / ocupa el nido de la muerte / sobre el árbol dibujado por la vida»[6]. Este poema está formado, para mí, con la estructura más compleja de las que Juarroz hace uso en su obra y que llamó *historias simultáneas*. Todo el poema juega con combinaciones del mismo tipo, pero no debe verse como mero divertimento. Esta actitud en Juarroz es impensable. Versos abajo se descubre la intencionalidad de este juego. Los dibujos del poema aspiran a la unidad, a borrar del hombre otra de las preocupaciones del poeta argentino y que podríamos llamar la del sentido de lo incompleto: «Y otras veces / la mano que no dibuja nada / se convierte a sí misma / en imagen sobrante, / con figura de pájaro, / con figura de árbol, / con figura de nido. / Y entonces, sólo entonces, / no falta ni sobra nada.» Poema, además, en el que nos encontramos con un pensamiento poético que nace y se resuelve en el mismo proceso creador: el lector no encuentra ningún atisbo de experiencia inmediata. En el poema n.º 9 de *Octava Poesía Vertical*, el poeta se ajusta

[5] *Roberto Juarroz, op. cit.*
[6] Cuarta Poesía Vertical *(1969).*

también a un modelo constructivo parecido, pero ya el lector no tiene ningún problema para localizar su sentido. Este poema, como el anterior ya comentado, está sostenido por la imagen del pájaro, pero el pájaro aquí sí es estrictamente metáfora y elemento real a la vez. Aquí nos encontramos otra de las aspiraciones primordiales de Juarroz: la búsqueda de lo abierto donde sólo esta necesidad nos puede recordar a Rilke: «Tengo un pájaro negro / para que vuele de noche. / Y para que vuele de día / tengo un pájaro vacío. / Pero he descubierto / que ambos se han puesto de acuerdo / para ocupar el mismo nido, / la misma soledad. / Por eso a veces, / suelo quitarles ese nido, / para ver qué hacen / cuando les falta el retorno. / Y así he aprendido / un increíble dibujo: / el vuelo sin condiciones / en lo absolutamente abierto.» Vemos cómo el poeta hace el poema su realidad, vive en él. En el segundo grupo de poemas, como dije, encontramos una clara preocupación por mejorar la existencia del hombre y, por lo mismo, el poeta cuestiona de manera radical la realidad del hombre y su mundo descompuesto: «Huérfanos de ambos mundos, / con lo poco que tenemos / tan sólo nos queda / hacer otro mundo»[7]. Propiamente Juarroz, en el sentido que he dado a esta expresión, no crea realidad, sino que expresa la necesidad de hacerlo. Descubrimos, además, que el poeta argentino no se realiza a través de un camino místico aunque sí participa de esa dimensión fundamental de la mística que es el ámbito de lo inefable. O sea, Juarroz coincide con la mística en la actitud previa al poema, actitud que busca desbordar la realidad de lo inmediato. Lo inmediato aquí es todo aquello que en apariencia está más cerca del hombre y que, sin embargo, es lo que más lo aleja de sí mismo: la anécdota. En este sentido, como apunta el crítico Francisco Rivera[8], es ésta una poesía de «tradición mística», de ningún modo una poesía mística. Estamos ante una poesía férreamente lúcida y arriesgada. Los primeros versos de este poema dicen: «Ni siquiera tenemos un reino. / Y lo poco que tenemos /no es de este mundo. / Pero tampoco es del otro.» La desorientación del hombre contemporáneo y su intemperie de «orden interior» —recojo esta frase de Sucre, aludiendo a Juarroz— marcan este aspecto de la poesía del poeta argentino. Esta poesía aspira a lo trascendente y, con frecuencia, constata su imposibilidad. Lo trascendente aquí está sustituido por la inconformidad, de ahí la vital importancia y significación de los poemas que he agrupado bajo este título. No estamos ante un poeta visionario, sino, como el propio Juarroz indica, vidente. Sí, efectivamente, Juarroz no escribe una poesía escéptica. Esta poesía, entonces, busca, sobre todo, profundizar en las capacidades del hombre para transformarse y transformar su entorno. En una sociedad inmersa en una peligrosa decadencia, recurrir a la invención, jamás a la evasión, acaba siendo una postura de compromiso humano a la vez que de renovación estética. El poema n.º 51 de *Décima Poesía Vertical* insiste en lo comentado hasta aquí, pero por el camino inverso, es decir, este poema propone primero desconstruir para construir después. De esta forma volvemos a percibir el descreimiento del poeta, no sólo de esta realidad, sino de otra cualquiera ajena a ésta. Necesidad de desconstruir y compromiso interior de crear, es decir, de vivir de otro modo: «Si dejamos que se

[7] Undécima Poesía Vertical *(1988).*

[8] *Francisco Rivera, «Roberto Juarroz o el descenso a las profundidades», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *Madrid, n.º 420, junio 1985.*



caiga la luz, / quizá también se caigan otras cosas / (...) Y eso es lo necesario: / que aparezca otro mundo./ Pero no más allá o después o en otra escala / (...) Eso es lo necesario, que aparezca otra luz. / O atreverse a crearla.» En este tipo de poema, la construcción «hay que + infinitivo» es la estructura lingüística que resulta más eficaz para expresar la urgencia y la necesidad de modificar desde su raíz el mundo. El poema siguiente lo expresa con nitidez: «Hay que inventar respiraciones nuevas / (...) Y para eso hay que inventar un nuevo aire, / unos pulmones más fervientes / y un pensamiento que pueda respirarse. // Y si aún faltara algo, / habría que inventar también / otra forma más concreta del hombre»[9]. Así pues, la actitud ética que sostiene esta poesía no podemos separarla de su afán creador y reflexivo. Poesía y pensamiento que unidos construyen el nuevo tejido vital que Roberto Juarroz nos propone. Vemos, pues, en este grupo de poemas una búsqueda de abolir lo fragmentario para rescatar un sentido primitivo de la unidad, que no es más que fundar otra vez la interrelación del hombre con el mundo y del hombre consigo mismo.

La misma intención que he comentado para los poemas de creación de realidad guardan los de inversión de realidad. Tal vez en este tipo de poemas, la constante búsqueda de nuevas perspectivas, la obsesión de Juarroz por mirar de otra forma alcance su límite: «Debemos conseguir que el texto que leemos / nos lea / (...) Debemos conseguir que la rosa / que acabamos de crear al mirarla / nos cree a su vez»[10]. Nuevamente hay que insistir, por lo tanto, en la idea de que Juarroz no nos presenta tan sólo modelos artísticos de alta sugerencia sino sobre todo una invitación radical para que ensanchemos la visión de la realidad y sus manifestaciones más elementales. Por el otro, en este poema coinciden la inversión y la creación de realidad, dos actitudes, pues, complementarias. Thorpe Running escribe: «La inseguridad o la ambigüedad del centro es lo que hace que la repetición sea tan necesaria y, a la vez, tan valiosa.»[11] Interpretación audaz que, por supuesto, admite otras para explicar las repeticiones en esta poesía. Entiendo que el tema del centro no es, ni mucho menos, el aspecto más importante en esta obra ni tampoco el más original, aunque sí debamos de tenerlo en cuenta. No sólo encuentro inseguridad y ambigüedad al respecto. Para mí esta poesía expresa, en tal sentido, nostalgia del centro. No sólo el centro es una ausencia sino también una pérdida. Desde este punto de vista, el recurso de invertir la realidad resulta revelador: «Hay que vivir lo que no tenemos, / (...) la sonrisa resistente de los muertos, / el mediodía de las medianoches, / (...) Desheredados del centro, / la única herencia que nos queda / está en lo descentrado»[12]. La herencia de lo descentrado hace de la inversión de la realidad su justificación a la vez que su reflejo. «El hombre es el revés del infinito»[13], dice un verso de Juarroz. Poesía, como dije, plena de inconformidad. Por esto, Juarroz exprime las posibilidades del pensamiento poético y sigue dándole vueltas a la tuerca de lo imposible: «Vomitar el mundo, / (...) Y quedarse sin mundo, / con la nada en la mano / (...) Y empezar la ferviente antihistoria / de crear antimundos»[14]. Estas propuestas de Juarroz se vinculan con una visión del poeta del mismo tipo. Quiero decir: la contemplación de

[9] Séptima Poesía Vertical *(1982).*

[10] Octava Poesía Vertical, *op. cit.*

[11] *Thorpe Running, «La poética explosiva de Roberto Juarroz», en* Revista Iberoamericana, *v. XLIX, n.º 125, oct-dic. 1983.*

[12] Novena Poesía Vertical *(1987).*

[13] Novena Poesía Vertical *op. cit.*

[14] Novena Poesía Vertical *op. cit.*

Juarroz no nos da una realidad fija, sino fluyente. El poeta se nos ofrece también como el que ve los intercambios de la realidad y sus mutaciones. En este tipo de poema, el poeta es testigo de cómo la realidad se crea a sí misma y a sí misma se invierte. Propuesta y visión se complementan: «Las propiedades intercambiables de las cosas / deben ser lo más importante»[15].

Ya he apuntado que esta poesía arranca de una extrema inconformidad con lo real y dicha inconformidad ha desarrollado en Juarroz, según Sucre, un sentimiento de desarraigo: «Sobramos. / Aquí o no importa dónde: / en alguna parte sobramos»[16]. Ante esta sensación de desubicación, incluso de desamparo, Juarroz no va a reaccionar siempre proponiéndonos nuevos modelos de realidad o indicándonos la necesidad de crearlos. En otras ocasiones, el descreimiento y la decepción, la impotencia incluso, alcanzan a esta poesía: «No hay victorias ni derrotas. / Hay un error en el fondo / y otro error en la superficie»[17]. De aquí parten, a mi entender, los poemas que podríamos poner bajo la denominación de «sentido de lo incompleto»: «El mundo es el segundo término / de una metáfora incompleta»[18]. Esta visión de lo incompleto lleva a Juarroz a intuir el otro lado, y esta intuición, a su vez, lleva a plantear en esta poesía la idea de la copia, de la imitación, de que no sólo aquí ocurren las cosas, sino que en el otro lado ocurren las mismas a su vez. Este, podríamos decir, latente juego de espejos conecta con el tema de la identidad y de la otredad. La sensación de desdoblamiento pesa más que la convicción del yo único, ya que estamos ante una poesía en permanente debate interior, en conflicto radical que, lejos de apaciguarse, complica la realidad, la pone constantemente a prueba con nuevas iniciativas del pensamiento. Así, el tema de la otredad a veces se manifiesta en forma de diálogo. Otras, aparece en el poema en forma de saqueo del yo que otro yo acaso ocupa y, en ocasiones, distintos miembros del cuerpo nos sorprenden al actuar por su cuenta, independizándose de la voluntad del poeta. Esta extraña animación es, junto con la que Juarroz otorga a las cosas, de gran efectividad poética, debido a su originalidad y capacidad de dar cuerpo a lo imposible y de alumbrar una nueva cara del misterio. La búsqueda de la identidad aparece, pues, con la intención de cerrar este debate de no mirarse, sino de ser: «Tenemos que empezar / a no reflejarnos ya en los charcos / (...) a derrotar las copias de nuestra imagen / a ganar su irreproductibilidad»[19].

Pero el binomio otredad-identidad no acaba aquí, sino que busca resolverse en lo que prefiero llamar, antes que unidad, abolición de la diferencia. Escribe Juarroz: «Vivir las propias visiones con radical consistencia, sin cálculos ni temores, prolongando la vida interior hasta sus últimas consecuencias, hasta que adentro y afuera se nos diferencien»[20]. ¿Por qué abolición de las diferencias y no unidad? La respuesta de Guillermo Sucre creo que resultará suficiente: Búsqueda de una unidad que no es una síntesis, sino apenas una suerte de tercera dimensión[21]. O sea, se trata de acceder a un plano de la realidad que las propias maniobras de la imaginación poética crea. Estamos ante una nueva propuesta del poeta argentino muy significativa en su obra. La pretensión de abolir las diferencias busca, además de lo dicho arriba, rom-

[15] Octava Poesía Vertical *op. cit.*

[16] Tercera Poesía Vertical *(1965).*

[17] Undécima Poesía Vertical, *op. cit.*

[18] Quinta Poesía Vertical *(1974).*

[19] Séptima Poesía Vertical, *op. cit.*

[20] *Roberto Juarroz, «La poesía, la realidad, la poesía», en* Actual, *Revista de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, mayo-agosto 1968.*

[21] *Guillermo Sucre,* «Poesía crítica: lenguaje y silencio» *en* Revista Iberoamericana, *University of Pittburgh, julio-dic. 1971.*



per la estructura lineal del tiempo, sustituyéndola por la utopía del destiempo. Leamos los siguientes versos de su *Undécima Poesía Vertical:* «Llaman a la puerta. / Pero los golpes suenan al revés, / como si alguien golpeara desde adentro / ¿Acaso seré yo quien llama? / ¿Quizá los golpes desde adentro / quieren tapar a los de afuera? / ¿O tal vez la puerta misma / ha aprendido a ser el golpe / para abolir las diferencias?»

La intención de abolir las diferencias también interviene en el espacio. La forma de entrar en él, más que de percibirlo, de intalarse, desarrolla en Juarroz la idea de la caída. El mito de la caída está presente en la poesía desde los textos sagrados. No obstante, Juarroz no va a seguir en esta línea: la caída en esta poesía no equivale a la expulsión del paraíso, sino que nos transmite la perentoria sensación de vértigo y abismamiento que para Juarroz es el existir. Abismamiento que nos acerca a *Altazor*, extremándolo todavía más. Así pues, el aspecto más original y sugerente que podemos extraer del tema de la caída en Juarroz está en trastocar las dimensiones habituales del espacio, aboliendo las diferencias entre arriba y abajo: «Perdido entre altas torres / voy cavando hondos pozos / en busca del punto del encuentro, / la dimensión donde la altura / cabe ya en la profundidad // Allí donde los pájaros / vuelan también adentro de la tierra»[22]. Si esta visión de la caída, que acaba siendo una suerte de no espacio, es la más original y atrevida, la que abiertamente crea, también en Juarroz, la caída es manifestación de la intemperie: «Hay que caer y no se puede elegir dónde»[23].

El rastreo de la realidad que lleva a cabo el poeta argentino es insaciable y muy rico en perspectivas. Analizo ahora dos aspectos de esta poesía que entre sí se contradicen aunque en el contexto general de este mundo poético suponen otras tantas iniciativas que, con las que ya hemos visto, ensanchan más aún la superabierta realidad que a esta poesía constituye. Juarroz escribe: «Debo empezar a vigilar ciertas zonas / que no son ni vida ni muerte»[24]. Juarroz nos inserta en un nuevo plano de lo real, que podríamos llamar «zonas intermedias». Este nuevo enfoque tiene, como casi todos los que Juarroz nos presenta, dos vertientes: la primera donde el poeta manifiesta la necesidad de instalarnos en esos intersticios de la existencia, lo que el propio Juarroz llama zona de lo desapercibido, y la segunda, en la que el poeta, por el contrario, sitúa al hombre en esa zona intermedia, declarando su incapacidad para superarla. La idea de zona intermedia equivale en este segundo caso a la imposibilidad de conocer y acceder a lo abierto. En definitiva, este tipo de poemas establece un debate interno con los poemas que desarrollan el tema de la abolición de las diferencias. En los poemas que comento ahora, los elementos opuestos no son anulados, sino que el poeta argentino los deja visibles, dualmente fijados en el discurso poemático. Resaltando estos elementos opuestos, el poeta accede a las zonas intermedias de lo real. En el siguiente poema, dicha estructura se descubre de forma inmediata: «Entre la vida y la muerte / hay unas plantas pisadas / por donde nadie ha caminado nunca»[25]. Delicadeza e incertidumbre caracterizan esta otra visión del poeta argentino. ¿De qué le sirven, pues, al poeta estas penetraciones en lo real, este afinar en sus posibilidades

[22] Séptima Poesía Vertical, *op. cit.*

[23] Primera Poesía Vertical *(1958).*

[24] Séptima Poesía Vertical, *op. cit.*

[25] Primera Poesía Vertical, *op. cit.*



de captación? Juarroz responde: «Buscar esos mensajes intermedios, / la forma que se forma entre las formas, / es completar el código»[26].

Si en las propuestas de abolición de las diferencias y, sobre todo, en las de zonas intermedias, la idea de límite, de una forma u otra, participaba ya en esos esquemas, es decir, había que contemplarla para desarrollar, tanto una como otra, en estos poemas que siguen, Juarroz se instala de lleno en esta nueva perspectiva, desarrollando lo que podemos llamar «sentido de límite». Apunta Guillermo Boido al respecto: un mirar no hacia los límites, sino desde ellos[27]. Se diría que aquí terminan las formas de ver, que aquí alcanzan su frontera. Estos poemas completan, de algún modo, los movimientos del pensamiento de Juarroz por reacomodar la realidad. Escribe Juarroz: «El hombre y su lenguaje empujando implacablemente sus límites, desvestidos de todo cuanto no sea límite, desvistiéndose de aquello que ahora lo es»[28]. En su undécimo libro aparece un poema en el que el poeta declara su decisión de instalarse en los extremos de la realidad, decisión que acaba en convencimiento: «Voy perdiendo las zonas intermedias. / Percibo sólo lo muy cercano / o lo muy lejano. / Este cambio radical de los sentidos / o quizá este surgimiento de un sentido distinto / confirma mi sospecha / de que sólo en los extremos / habita lo real.» Esta aproximación a los límites del ser es a su vez un movimiento hacia lo irreal. Juarroz alcanza por este lado de su poesía el ámbito de la inexistencia. ¿No hemos llegado, al fin, a una especie de realidad irrealizable, donde la consciencia poética descubre su frontera? Acaso Juarroz funda aquí el territorio que está más allá del vacío.

Estamos ante un mundo poético que se exige a sí mismo el despojamiento, tanto del lenguaje como de la reflexión. Despojamiento que quiere decir búsqueda de lo imprescindible. Encontramos, en mi opinión, en esta poesía, dos dimensiones del vacío. La primera, podríamos llamarla visión tradicional, y la segunda, paradójicamente, visión de un vacío vital. La primera dimensión es extraordinariamente antigua en la poesía occidental, que ha visto en la idea de vacío la esterilidad por excelencia, la completa desaparición de toda realidad. El vacío, enfocado desde este punto de vista, escapa de las posibilidades de la imaginación. Hay poemas de Roberto Juarroz que reflejan esta idea: «El hombre, / maniquí de la noche, / apuñala vacíos. // Pero un día, / un vacío le devuelve feroz la puñalada»[29]. Es decir, el hombre rechaza lo que no es vida, lo que amenaza su estar viviendo, pero esta amenaza —la verdadera amenaza de la vida es la muerte—, al fin lo derrota. Sin embargo, incluso en este poema ya apreciamos que el tratamiento del vacío empieza a tener algún matiz que lo separa de dicha tradición occidental: el uso del plural y la expresión «un vacío» en lugar de «el vacío» indican ya el afán del poeta por no obedecer a la abstracción sino conseguir un paulatino acercamiento a la idea de vacío hasta hacer de ésta una experiencia radical. En los siguientes versos, ya dicha experiencia se insinúa aunque todavía el vacío no sea, como más adelante veremos, un ámbito habitable y, acaso, la realidad más íntima del hombre: «Para abreviar el vacío / hay que abreviar también el mundo»[30]. Por un lado, crítica de la realidad agobiada de la historia, de todo lo que nos

[26] Novena poesía vertical, *op. cit.*

[27] *Roberto Juarroz,* Poesía y creación, *op. cit.*

[28] *Roberto Juarroz, «La poesía, la realidad, la poesía», op. cit.*

[29] Primera Poesía Vertical, *op. cit.*

[30] Octava Poesía Vertical, *op. cit.*



sobra, que eso sí que es vacío, y, por otro, disminución del mundo, que es acceso a un vacío que, en verdad, no lo es. El vacío, a partir de aquí, se convierte en una resurrección, o sea, en la cara más viva del origen: «Es preciso cultivar el vacío: / el prometido hueco de los rostros / (...) todo lugar donde cesó de haber algo, / todo lugar donde dejará de haber algo»[31]. Ya el vacío aquí no es una idea, sino un elemento de fertilidad. En los siguientes versos entramos en el acto de crear mismo y el vacío resulta material manipulable. Juarroz, con este poema, da carta de realidad viva a la imaginación. Vemos cómo las imágenes borran todo resquicio abstracto, permitiéndonos que dicha realidad viva sea también tangible: «Recortar pedazos de vacío / (...) Tomar después esos recortes, / (...) y armar una casa, un árbol, un paisaje / o hasta quizá la figura de un hombre»[32]. Vida y vacío, por lo tanto, no son, en la poesía de Juarroz, experiencias opuestas. Leamos, si no, la contradicción del siguiente poema: «El ritmo del vacío / es la fragancia perdida / donde se ampara nuestra última confianza»[33].

Llegados a este punto de la poesía de Roberto Juarroz, creo necesario insistir en que ésta no es una poesía mística, como anteriormente he tratado de mostrar. Sin embargo, es justo señalar que el poeta argentino sí recoge en su actitud creadora elementos propios del mundo místico y que, resumidamente, podemos concretarlos en la importancia que Juarroz concede al silencio —que más adelante veremos— y a la contemplación. Pero si no estamos ante una poesía mística, sí en el ámbito de una poesía que, con claridad, busca recuperar el sentido de lo sagrado. Lo sagrado —hago hincapié en esto— no debe vincularse con la idea que poseen las religiones al respecto, sino con la experiencia profunda que cada hombre tiene del misterio. El misterio nos eleva, pero no nos responde, de ahí que esta poesía nos lleve hacia lo trascendente, pero, al contrario de la mística, no encuentre la convicción de la plenitud. Juarroz dice: «He perdido ciertas confortables esperanzas o compensaciones que da lo religioso. Lo religioso es el sentir que uno forma parte de un todo»[34]. Por consiguiente, la idea de dios en esta poesía forma parte también de las contradicciones internas de este mundo poético, presentándose, casi siempre, con vocación de herejía. Esto que digo lo podemos notar en el tratamiento del tema, donde dios está al servicio de la creación poética y no al revés: «Debo salvar algunas cosas, / aunque yo no me salve, / antes que todo se pierda. // Y para eso es preciso / que dios me esté faltando»[35]. La palabra dios está escrita en la mayoría de las veces con minúscula. El profesor alemán Leo Pollmann[36], interpretando este aspecto de la poesía de Juarroz, concluye que la mayúscula refiere la visión tradicional que las religiones nos han transmitido y que la minúscula, por tanto, nos está indicando el alejamiento de Juarroz de esta idea convencional de Dios. Es claro que en esta poesía la duda hace creíble el pensamiento. Si la incertidumbre recoge todo este mundo interior, es su sombra más fiel. En este tema, la incertidumbre ocupa el primer plano, incertidumbre que

[31] Undécima Poesía Vertical, *op. cit.*

[32] Undécima Poesía Vertical, *op. cit.*

[33] Séptima Poesía Vertical, *op. cit.*

[34] *Roberto Juarroz,* Poesía y creación, *op. cit.*

[35] Octava Poesía Vertical, *op. cit.*

[36] *Leo Pollmann,* Argentinische Lyrik im lateinamerikanischen Kontext: der Fall Roberto Juarroz *(Carl Winter. Universitätsverlag Heidelberg, 1987).*

desemboca en la contradicción: «No sé si todo es dios. / No sé si algo es dios. / Pero toda palabra nombra a dios»[37]. Incluso Juarroz va más allá: «Ahora busco la espalda de Dios»[38]. He dicho antes que el silencio participa consustancialmente de la visión mística del mundo. No obstante, aunque el silencio en esta poesía tenga una referencia frecuente, no coincide con la concepción mística. El propio Juarroz explica a Guillermo Boido: «La mística, creo, irremediablemente toma el verbo como pretexto y su auténtico destino es el silencio. En poesía, en cambio, el verbo es parte inseparable de la última experiencia. (...) Yo no imagino al ser humano, en ninguna plenitud posible, sin la palabra»[39].

Hasta tal punto Juarroz es consecuente con lo que acabamos de leer, que la reflexión sobre la poesía y el fenómeno mismo de la creación es otra de las vertientes temáticas fundamentales en esta obra. Tampoco aquí Juarroz es el primer poeta moderno que va a escribir poemas sobre la poesía misma. Su interés está en la originalidad de su tratamiento. Quiero resaltar los dos aspectos que, a mi entender, desarrolla Juarroz en este sentido. Por una parte, la relación que se establece entre poesía y realidad y, por otra, los poemas que Juarroz escribe sobre experiencias menos teóricas en las que todo creador puede sin dificultad reconocerse. Al eliminar por completo la anécdota, la crónica diaria, la idea de realidad, como he tratado de hacer ver, aparece aquí renovada. Esta poesía, pues, no busca reflejar la realidad entendida como experiencia inmediata sino demostrar que poesía y vida interior son lo mismo, o sea que la vida interior depende, en gran medida, de nuestra capacidad de vivir la poesía. Desde este punto de vista, para el poeta argentino, la palabra no es signo arbitrario sino necesario[40]. Por consiguiente —obvio es a estas alturas decirlo—, no estamos ante una poesía que ha vaciado su contenido, quedándose en el hueco de los signos. Todo lo contrario, esta poesía busca decir más y, por eso, el cuestionamiento que surge entre el nombre y lo nombrado. Esta poesía, efectivamente, percibe con lucidez extrema la limitación que supone todo nombrar. De ahí que Juarroz se exija la tarea de desnombrar. Pero, inmediatamente, da el paso definitivo que él llama transnombrar. Así pues, más que decir cosas o señalarlas, Juarroz prefiere crear presencias. De esta forma, la poesía pasa de ser un turbio reflejo de la vida a convertirse en una posibilidad de vida. Escribe Juarroz: «Lo que la poesía busca no es el confortable recurso de una respuesta, sino algo mucho más grave y más importante para el hombre, que es, ante la imposibilidad de respuestas, crearle presencias que lo acompañen»[41]. En este sentido hay que entender el comentario de Juarroz: «La poesía es la máxima fidelidad a la realidad»[42]. También Juarroz tiene, como dije, poemas en los que refiere situaciones concretas en las que todo creador puede reconocerse. Ahí, por ejemplo, en el poema n.º 44 de su *Undécima Poesía Vertical*, se enfrenta a la experiencia siempre turbadora que supone releerse: «Releerse es sospechar de algún modo / que la vida que pasó / nos aguarda en otra parte.» Por lo dicho, quizá podamos acordar que el silencio viene a ser la voz de lo indecible y el testigo de esta poética de la contemplación. Juarroz comprende que, para decir algo, hay que callar mucho: «No

[37] Primera Poesía Vertical, *op. cit.*

[38] *Antonio Domínguez Rey, «Diálogo con Roberto Juarroz», en* Syntaxis, *n. 8-9, primavera-otoño 1985.*

[39] *Roberto Juarroz,* Poesía y creación, *op. cit.*

[40] *Roberto Juarroz,* Poesía y creación, *op. cit.*

[41] *Roberto Juarroz,* Poesía y creación, *op. cit.*

[42] *Roberto Juarroz,* Poesía y creación, *op. cit.*



prestar atención a las palabras, / salvo a aquellas que transportan / su propia carga de silencio[43]. Pero también la referencia al silencio se convierte en una crítica a la verborragia de gran parte de la poesía y a la manipulación que los medios de comunicación de masas efectúan con el lenguaje, vaciándolo de todo contenido real: «Hablar con pedazos de palabras, / ya que de poco o nada ha servido / hablar con las palabras enteras. // Reconquistar el olvidado balbuceo / que hacía juego en el origen con las cosas»[44].

Poesía, pues, que busca el mayor despojamiento posible, de ahí la elementalidad de su estructura formal, renunciando a los adornos musicales del verso. La música está insinuada en esta poesía a través de las estructuras paralelísticas y repetitivas. Estamos, como el propio Juarroz señala, ante una música del sentido, de la significación[45], o sea, de manera casi imperceptible, las estrofas adhieren al propio ritmo del pensamiento, pensamiento que va y viene, retomando el discurso para poder exprimirlo más aún. Este ir y venir del pensamiento justifica las estructuras paralelísticas, las repeticiones y, en casos no muy aislados, la simetría estrófica. En bastantes poemas de Juarroz, las estrofas tienen el mismo número de versos, hecho que refleja el orden mental del poeta y la importancia del consciente. Los paralelismos también consiguen establecer una fuerte interdependencia entre los elementos del poema. El adelgazamiento del discurso da como resultado que esta poesía se desarrolle a través de cadenas aforísticas, permitiéndole a Juarroz aprovechar las posibilidades de la contradicción y aumentar la capacidad de sugerencia. Juarroz recoge esta dimensión aforística de los brevísimos poemas del poeta argentino Antonio Porchia. Sin embargo, Juarroz, a diferencia de Porchia, imprime al poema un mayor desarrollo, incorporándole la presencia de la imagen, decisiva en el engranaje de su pensamiento. Juarroz habla de imagen de pensamiento.

La inconformidad de Juarroz actúa de manera directa en el fraseo del poema, a través de las partículas disyuntivas, dubitativas y adversativas que confieren al discurso poético una inaudita decisión de inseguridad.

Discurso poético, no lógico, propuesto sobre una estructura mental clásica. Juarroz desbarata los contenidos tradicionales del pensamiento, inventando realidad e invirtiéndola, pero se sirve para ello de una sintaxis de tipo lógico y una forma habitual de decir. El contraste que se consigue entre un contenido absolutamente inhabitual, arropado por una estructura formal nada nueva —ni sintaxis ni léxico nos desorientan— deja en el lector una suerte de vértigo y de asombro. Se podría decir que el asombro rebautiza el mundo o, mejor dicho, obliga al poeta a inventarlo: «La dialéctica del asombro / realimenta al universo / y hace que el raro mecanismo /siga aún funcionando»[46].

Francisco José Cruz Pérez

[43] Décima Poesía Vertical *(1987)*.

[44] Undécima Poesía Vertical, *op. cit.*

[45] *Antonio Domínguez Rey, op. cit.*

[46] Undécima Poesía Vertical, *op. cit.*

NOTAS



La caldera
del volcán Poás



Cafetales



América: notas de viaje

Entre mayo de 1990 y abril de 1991, durante once breves —excesivamente breves— meses, me cupo el honor y la satisfacción, personal y profesional, de ejercer uno de los cargos más sugerentes, provocativos y desafiantes de la Administración española: el de Director General del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

En tal condición viajé por toda América, descubriendo —siempre con asombro, frecuentemente con admiración, a menudo con dolor— la grandeza de su realidad.

Siguiendo una inveterada costumbre, en mis viajes —horas y horas de aeropuertos, horas y horas de avión— tomé infinidad de notas que, quizás, algún día podrían convertirse en un libro, del que estas páginas son un sencillo avance.

Son apuntes que corresponden a dos viajes. A dos países: Costa Rica y Paraguay.

Costa Rica

Vengo a buscarte, hermano, porque traigo el poema, que es traer
el mundo a las espaldas.

(Jorge Debravo)

La carretera serpentea, sube que te sube, entre los cafetales.

El cafeto es una planta bella, atractiva. Los cafetos están, ahora, en su mejor momento: ubérrimos. Dan sensación de generosidad. Incluso de complicidad con aquéllos que, sin cafeína, somos incapaces de iniciar una jornada. Lo mismo da laboral que festiva. Sonrío con complacencia. Me alegra que la cosecha vaya a ser buena. Tengo garantizados mis amaneceres.

El café se introdujo en el país en 1808. Como tantos otros productos, vino de Cuba. El gobierno no dudó en poner tierras, gratuitamente, a disposición de los colonos que quisieran convertirse en cafetaleros. Lo hizo con mucha vista, porque el café supuso el primer despegue de Costa Rica hacia una economía desarrollista. En pocos años se pasó de un sector puramente artesanal, que transportaba las cosechas hasta los puertos a lomos de mulas, a un enfoque plenamente industrial del mismo, con un *boom* notable en 1850 que culminaba, en la última década del siglo, con la construcción del ferrocarril hasta Puerto Limón, desde San José y Cartago.

El café se complementará con el banano, que llega a Costa Rica en 1878, traído por los jamaicanos. Sólo treinta años después, se recolectan más de once millones de racimos.

Ambos cultivos —junto con la caña y el cacao— crearon una relativa burguesía campesina bienestante que tendrá mucho que ver con la estabilidad del país.

Coronando un puerto entramos en el Parque Nacional de Poás, de más de cinco mil hectáreas, refugio del volcán homónimo. La altura es de dos mil setecientos metros. El sitio está cuidadosamente conservado, con una serie de servicios turísticos que facilitan el acceso al espectáculo del que se dice ser el segundo cráter más amplio del mundo: un kilómetro y medio de diámetro.

Hay una cierta magia en el ambiente. Los nativos aconsejan ascender a la cumbre muy temprano. De no hacerlo así, se expone uno a no ver nada: una densa neblina suele inundar el paraje limitando notablemente la visibilidad. La luz, tamizada por el filtro neblinoso, da un color distinto a las plantas, a los árboles, a las flores. Hay un silencio denso que se quiebra con el esporádico canto —seco, casi hosco— de algún pájaro.

Andamos a pie el último tramo. La excusa de la altura nos hace caminar lentamente, como si vagáramos sin rumbo fijo; pero me temo que sea el encanto del lugar lo que retiene nuestra marcha, hasta que adecuamos nuestro paso a un ritmo en el que la prisa ha sido excluida por una fuerza superior. Huele a azufre. Un olor muy definido que me recuerda a Islandia.

El camino se cierra con el pretil de una rústica balconada que, teóricamente, da sobre el cráter. A nuestros pies, un amasijo de neblinas oculta el panorama. Evidentemente, hemos subido demasiado tarde.

Una afable anciana, cargada más allá de sus fuerzas con un capazo repleto de cocacolas y sevenupes, nos cuenta que la última erupción del Poás data de 1955 y que «su lengua de fuego bajó hasta el valle».

La viejecita —que luce una preciosa trenza cenicienta— no parece tener demasiada clientela. Pero tampoco tiene el aire de que le importe en exceso. Se cuenta que, en una ocasión, un turista, compadeciendo a una mujer entrada ya en años que vendía cestos, quiso comprárselos todos. Sucedía esto a media mañana. Pero la vendedora le contestó: «Señor, si se los vendo todos, ¿qué voy a hacer el resto del día?». Toda una filosofía.

Decidimos volver sobre nuestros pasos, con la frustración del otra vez será. Pero la viejita nos retiene: «Esperen tantito, porque el día se va a abrir». Tantito, aquí, puede ser cuestión de horas. Nos damos un garbeo por los alrededores. Los caminos están bien balizados. Digamos que la magia es, aquí, incluso confortable; algo no muy común.

A la media hora, volvemos a la balconada. La anciana tenía razón: de repente, las nubes se van deshilachando y empezamos a entrever el fondo de la cazuela volcánica. Algún rayo de sol, que irrumpe tímidamente, da un especial encanto a la visión. Estamos solos. La viejecita, tras comprobar que le habíamos hecho caso volviendo, se ha ido sin que nos percatáramos de ello; con esa discreción teñida de sigilo tan propia de esas gentes.

El cuadro se aclara progresivamente. Guardamos un respetuoso silencio. Siempre he sentido una cierta emoción ante los espectáculos naturales de esta índole; como la sentí una noche —años ha— en Oslo, cuando alguien me despertó por teléfono, en una fría madrugada invernal, para decirme: «Sal al jardín: verás una aurora boreal». Y allí estaba.

Unos metros más abajo aparece un paisaje calcinado de círculos concéntricos, repletos de cenizas de bellísimos colores. El olor sulfuroso se hace más intenso a medida que la olla se va destapando.

De su centro emerge una tenue humareda blanca, casi papal, que —al abrirse las nubes— sube tiesa a las alturas. En el proceso de visión progresiva aparece un líquido verde, paliducho. Como del color del agua que se deja en una piscina descuidada durante el invierno. Pero aquí el líquido borbotea en un permanente hervor secular.

El cromatismo, dentro de los tonos pálidos, es de suma variedad: como el de un dibujo al pastel realizado en los más rigurosos cánones postmodernos.

Mis acompañantes —Aurora e Ignacio— me comentan que nunca habían visto el cráter tan claro. Sacamos unas fotos y deshacemos lo andado. En el aparcamiento, antes de subir al todoterreno, la viejecita nos sonríe. Le compramos unas latas con las que, camino abajo, acompañaremos el *gallopinto*, arroz blanco y frijol negro, a modo de los levantinos *moros y cristianos*.

Al cobrar se santigua con el billete y nos reconviene:

—Manejen despacio y que Dios les bendiga.

Un tercio de las tierras de Costa Rica es puro bosque. Costa Rica es esencialmente verde. Una vez más surge la tentación de caer en la comparación —por lo demás, errónea— con Suiza: un país que, en tierras americanas, es visto como *exótico*. No estoy seguro de que esto satisficiera excesivamente a un ciudadano de Winterthur... Por toda América se encuentra uno con restaurantes suizos, chalets suizos, chocolates suizos. Lo suizo es lo raro. Prueba de que todo es relativo.

Pregunté a un taxista que me llevaba al popular mercado de Borbón, de San José:

—Por favor, dígame unos cuantos nombres de frutas exóticas.

Tras pensarlo un buen rato, me respondió tímidamente:

—Manzana, pera, uva...

Los ecosistemas están aquí relativamente bien preservados, en esta sociedad que se proclama ecologista convencida. Dos buenas docenas de parques naturales albergan casi un millar de distintas especies de pájaros, gran diversidad de mariposas, coyotes, armadillos y reptiles. A uno de ellos específicamente, el Parque Tortuguero, acuden todo tipo de tortugas —verdes, carey, cahuamas o caballeros— para entregarse a la esforzada operación de desovar. Cuando, en otros países de la zona, el deshueve de las tortugas propicia una insensata depredación, aquí se realiza con todas las garantías de seguridad y éxito. Los *ticos* están muy orgullosos de su especial deferencia hacia la naturaleza; un punto más que añadir a la lista de indicadores que les proclama como país distinto. Hablemos de ello.



San José sucedió en la capitalidad a Cartago, en 1823. Es una ciudad tranquilota, como una villa provinciana. Trazada con escuadra y cartabón, no conserva, prácticamente, ningún edificio colonial. Las calles van numeradas; pares a un lado, nones al otro. Las cruzan avenidas. Todo tiene, en general, un fascinante aspecto tan destartalado como cordial. Se tiene la impresión de que todo puede resultar relativamente fácil. Como cuando la camarera le pregunta a uno en el *buffet* del desayuno:

—¿Le sirvo más café, *mi amor?*

Excelente forma de empezar el día.

La capital tiene un monumento único: el Teatro Nacional. Construido en 1897, acumula mármoles, frescos, estatuas y oropeles a destajo; algunos ya ajados, de absoluto corte viscontiano. Su *foyer* es notable. Los espejos venecianos, ligeramente picados, devuelven una imagen tranquilizadora a la sociedad local que utiliza el coliseo para los propósitos más diversos. El Teatro Nacional es el centro de la vida cultural, social y política de Costa Rica. Desde conciertos a banquetes de gala, pasando por inauguraciones de congresos internacionales. Allí cenaron nuestros Reyes en su segundo viaje a Costa Rica, ofreciendo ayuda española para restaurar el teatro, cuyas vigas iban flechándose progresivamente por la acción de una polilla vil, poco sensible a los fastos capitalinos.

España tiene un parquecito en San José, tímido e íntimo, con un buen vecindario: el Ministerio de Exteriores, conocido como la Casa Amarilla, por razones evidentes. No lejos está *Key Largo*, un divertido local para copas en el que la mala nota se mezcla, de la manera más natural, con honradas familias prolongando una boda o un bautizo, con los niños correteando inocentemente entre esculturales meretrices que hablan *dulce* y *quedito*. Dice la leyenda que el hoy tugurio fue, en tiempos, la Embajada de España. Uno puede entretenerse recorriendo sus salones, identificando el despacho del embajador, la recepción, el cuarto de cifra. Suena una rica salsa, sabrosona: como el ron que corre a raudales.

La doble imagen de una placidez, eso sí, sembrada de volcanes que, de vez en cuando, se sacuden su pereza milenaria con una voraz erupción, concuerda con la que puede ofrecer Costa Rica en el contexto de una América Central agobiada por una ardua conflictividad.

En medio de guerras civiles, de conflictos fronterizos, de complejas situaciones sociales, al borde de las ideologías, Costa Rica ha emergido entre sus vecinos con una distintividad muy peculiar.

Varios son sus rasgos:

En noviembre de 1989, los ticos celebraban cien años de democracia, algo que no menudea, desgraciadamente, entre los ciento setenta y pico países de la comunidad internacional. En una centuria, la regla democrática no ha tenido más que dos paréntesis. El primero, en 1917, cuando Federico Tinoco se hizo con el poder prescindiendo del presidente electo, Alfredo González. Tinoco no duró más de dos años, hasta las elecciones de 1919. El segundo, en 1948; después de unos comicios tumultuosos que



llevaron a José Figueres, el legendario Don Pepe, a armar una junta que dirigió heterodoxamente el país hasta las elecciones del año siguiente.

En 1949 fue abolido el ejército. Fue ésta una medida que granjeó grandes simpatías para Costa Rica en el extranjero. Los pacifistas podrían, por fin, mostrar el ejemplo de un país soberano que sobrevivía sin ejército, aparte del peculiar caso de Andorra. Bien es verdad que se mantuvo una *guardia civil*, a los meros efectos interiores, que preserva el orden y la paz. Una guardia civil que no deja, tampoco, de ser peculiar: al cesar el gobierno, con todos sus funcionarios, cesan también todos los policías, provocando una curiosa marea de cesantía no exenta de riesgos, como se podrá imaginar. Y, al revés, después de unas elecciones, todo el mundo quiere ser policía.

Los policías ticos disfrutan de otra curiosa especificidad: la de los uniformes. O, mejor dicho, la de los no uniformes. Me explico. Los dirigentes de la policía se dirigen frecuentemente a las embajadas y les piden uniformes de los agentes de sus respectivos países. Así, es común ver a una pareja policial, deambulando por la Avenida Central, vestidos de guardias urbanos de Barcelona, de gendarmes parisinos o de policías montados del Canadá. En una especie de carnaval uniformesco, los policías ticos visten con toda la dignidad propia de su breve —el tiempo de una legislatura— y paniaguado cargo.

En 1983, Costa Rica proclamó su neutralidad internacional, siguiendo los modelos sueco o austriaco, e hizo paladinaje de esa nueva situación en todos los foros internacionales. Los diplomáticos costarricenses supusieron así un nuevo punto de referencia en el denso mosaico de los organismos multilaterales; sobre todo en contraste con lo que sucedía con sus vecinos geográficos.

Desde esta postura, en 1987, el entonces presidente, Oscar Arias, pudo poner en marcha y pilotar decididamente el Plan de Contadora, iniciativa que le valió el Nobel de la Paz.

En otros aspectos, no hay que olvidar que la esclavitud nunca llegó a prosperar en Costa Rica hasta el grado de enraizamiento que alcanzó en comunidades análogas, y que la pena de muerte fue legalmente abolida hace más de cien años.

Todos estos factores de estabilidad, junto con una educación cívica que se retroalimenta sin descuido de los mismos, han propiciado un significativo grado de desarrollo social. Claro que la otra cara de la moneda es el elevado coste económico que ello supone: la economía queda dañada por los enormes déficits del sector público que deben atender continuamente a demandas sociales de alto costo.

Costa Rica es una destacada deudora, lo que no deja de provocar una cierta actitud contradictoria que las autoridades nacionales aprovechan con habilidad: «Debemos mucho dinero —arguyen— pero nos portamos muy bien». O, en otras palabras: «¿Qué prefieren ustedes, un deudor modélico o un buen pagador díscolo, incordiante y contestatario?»

Claro que la actitud tica a veces puede resultar irritante, como enervantes suelen ser los primeros de la clase. Un viejo embajador iberoamericano me comentaba, con

enfado, un día: «¡Es que estos ticos creen que su país es la Virgen María de América Latina...!».

Se non è vero —que no lo es absolutamente— *è ben trovato*. Aunque, en todo caso, hay que reconocer que no es fácil la convivencia, aún fructífera, de vergeles con volcanes, como el magnificente Poás.

Paraguay

Adelantando —en sueños— la química del tiempo ve, realizado
en horas, lo que le traerá el futuro.
(Hérib Campos Cervera)

Una de las primeras sensaciones que América impone es la de grandeza. Grandeza de magnitudes en las que la naturaleza, grandiosa, juega un papel principal. Los horizontes tienen una amplitud inconmensurable. Los ríos, dimensiones talásicas. Las cordilleras se tutean con los cielos.

Aquí todo es cuantioso, todo es voluminoso. Tanto en la suerte como en la desgracia; porque cuando llueve, torrencia; la sequía, abrasa; y los terremotos no suelen quedarse por debajo de la media docena de puntos Richter.

El estereotipo *gringo* de *American is bigger* tiene también una lectura meridional. Con una medida más equilibrada; con un rasero de alguna manera más ecológico.

Paraguay, en cambio, quiebra —aunque sólo sea aparentemente— esta sensación. No se trata de un país pequeño: tiene una superficie de más de cuatrocientos mil kilómetros cuadrados; si bien ese dato es relativamente falaz, ya que casi su 60% corresponde a la región del Chaco, una zona inhóspita y prácticamente deshabitada, en el margen derecho del río Paraguay que divide el país en dos partes.

Pero la cuestión, aquí, más que de medidas es de percepciones.

En Paraguay, uno tiene la impresión de que todo resulta asequible. De que todo está como muy a mano.

Ayuda a ello el prodigioso despliegue de vegetación que adorna la capital, Asunción. Un despliegue que no resulta en absoluto agobiante: el verde le acompaña a uno, amistosamente. Puede parecer pueril decir que uno se siente como en un jardín; pero así es. El clima subtropical favorece, al menos botánicamente, un *macondismo* hospitalario. Se prodigan los naranjos; los ficus de mil especies, dimensiones y formas; el jacarandá con su espectacular floración; el lapacho, inundando con su peculiar tono rosado una atmósfera lumínica muy especial.

La belleza de las paraguayas complementa en buena medida la sensación paradisíaca. Una belleza que se exhibe, con frescura y con un punto de ingenuidad sazonada de sabia malicia, en todas partes y a todas horas; como un elemento más del paisaje, del urbanismo, todavía no estudiado en las facultades de arquitectura.



En Paraguay se siente uno, sin saber por qué, como en familia. Es un país, al menos en su sector principal, a la medida.

Esta benignidad —otra vez los contrastes americanos— se contradice con una historia que, salpicada de hechos singulares, pasa por momentos de absoluta tragedia. Una historia que, como siempre, puede explicar muchas cosas.

Hecho singular fue, a caballo entre los siglos XVII y XVIII, la existencia de las reducciones jesuíticas, fenómeno único que supuso un importante impulso de modernidad en el país. En 1609 llega a Paraguay la Compañía de Jesús. Sus despiertos miembros se dan cuenta del espectacular caudal intelectual y creativo que el mestizaje cultural puede acarrear y lo prospectan y explotan con todo interés y —todo hay que decirlo— honestidad. Para ello ponen en marcha las reducciones que —pese a su nombre aparentemente desafortunado— constituyen uno de los experimentos más apasionantes con los nativos de toda la historia del colonialismo mundial. Hasta su salida de América, debida a su expulsión por la Corona española en 1767, la Compañía pilota durante ciento cincuenta y ocho años una treintena de comunidades en las que, partiendo de una concepción entre teocrática y socializante, los indígenas, contemplados como *buenos salvajes rousseaunianos*, son educados de acuerdo con los cánones clásicos. Los jesuitas llegan a prohibir la entrada de españoles en las reducciones, para que no contaminen a los nativos. Todo ello configura un ejercicio de antropología práctica que se apunta éxitos significados que todavía hoy perviven, a modo de muestra, en las magníficas iglesias levantadas, en las que se conjuga la arquitectura del post-renacimiento con elementos autóctonos (escultura, pintura, arquitectura) en una espléndida integración formal. La salida de los jesuitas supone el fin de la aventura reduccionista, que marcó una impronta importante en el desarrollo de la personalidad cultural paraguaya moderna.

Otro hecho singular, de suma relevancia, es el bilingüismo, que aquí se produce con mucha más entidad y fuerza que en ningún otro país iberoamericano. En Paraguay, todo el mundo habla guaraní. Fuera de Asunción, incluso de manera preferente. El guaraní tiene estatuto constitucional de cooficialidad y dispone de medios de difusión, teatro propio, literatura, etc. Es una lengua bella, de agradable musicalidad, propensa a la poesía, de decir suave, quedo y sugerente.

Aunque lo propio quizá sería decir que Paraguay es un país trilingüe: la tercera lengua es el alemán, que se habla en amplias zonas del Chaco.

Para poblar la región, se recurrió en 1930 a la inmigración extranjera. Una secta, los menonitas, de extracción básicamente germánica, acudió en masa, poblando su parte central, con capitalidad en Filadelfia. Los menonitas se establecieron en tres colonias: Menno, Neuland y Fernheim. Entre ellos hablan una especie de *Plattdeutsch*, cruce dialectal entre el holandés y el alemán; y no pocos se expresan en español con dificultad. Con su rigor teutón —poco proclive a los mestizajes de cualquier índole— se mantienen encastillados en sus comunidades, con sus propias escuelas, bancos, hospitales y cooperativas agrícolas.

La tragedia histórica de Paraguay consiste en haberse visto envuelto en las peores conflagraciones que asolaron el continente. Especialmente en la de la Triple Alianza.

Paraguay vive la primera etapa de su independencia —obtenida en 1811 sin que se derramara una sola gota de sangre— con relativa tranquilidad. Desde 1814 gobierna el país un ser mítico, *El Supremo*, Gaspar Rodríguez de Francia. En el poder hasta 1840, somete al país a un feroz aislamiento como respuesta a las provocaciones anexionistas de Argentina. Esta política es completamente revirada por su sucesor, Carlos Antonio López, que gobernará hasta su muerte, en 1862. Continuará su obra su hijo, el mariscal Francisco Solano López.

El mariscal, que alimentó un notable síndrome de napoleonismo, es una de las figuras más veneradas del país. Personaje de leyenda, incorpora a la misma con hálitos hagiográficos incluso a su amante, Eliza Lynch, una avispada irlandesa que contribuyó notablemente a su grandeza. Hoy descansa en el Panteón de los Héroes, una réplica muy familiar, a la paraguaya, de los Inválidos de París —de obligada visita, en un apacible extremo de la Plaza de los Héroes— junto a los restos de su padre, de dos soldados desconocidos paraguayos y del mariscal Estigarribia.

El paraguayo siente un gran respeto por sus héroes patrios. Si se repasa la nomenclatura de sus ciudades se observará un inusual número de ellas dedicadas a la memoria de militares: general Eugenio A. Garay, casi en la frontera septentrional con Bolivia; teniente Juan E. López, algo más al sur, en la ruta hacia Asunción; mariscal Estigarribia, bastantes kilómetros más abajo; Coronel Oviedo, al este de la capital; coronel Bogado, en la frontera con Brasil, apartada de las grandes rutas nacionales. Todo un escalafón, en definitiva, al que no deben ser ajenos los largos lustros de militares en el poder; si bien es cierto —en honor a la verdad— que también existe una ciudad con nombre más civil: la del doctor Pedro P. Peña, junto al río Pilcomayo.

Hasta aquí la historia paraguaya tiene un carácter profundamente literario, libresco, que incita a la fabulación de pluma fácil. Pero, a partir de aquí, cambian las tornas.

En 1865, Paraguay, por una cuestión de ocupaciones territoriales amparadas en una maraña de pactos, entra en guerra con la Triple Alianza de Brasil, Argentina y Uruguay. Un conflicto de cinco años que culmina con un verdadero holocausto de paraguayos; una espantosa carnicería que concluye con la muerte en Cerro Corá, en 1870, del mariscal López.

Las cifras son elocuentes: de una población de 800.000 paraguayos, sólo sobreviven 194.000. Pero detrás de esas cifras se esconde una tragedia mayor. De estos 194.000, sólo 14.000 son hombres, de los que únicamente 2.100 sobrepasan los veinte años de edad. Paraguay, un país de mujeres y niños, es sometido por los vencedores a todo tipo de expolios y vejaciones.

Esta situación de disminución pudo abonar que el camino hacia la recuperación nacional pasara por el calvario —demagógicamente mesiánico— de las dictaduras.



La más larga y reciente va de 1954 a 1989, treinta y cinco largos años. La ejerce un general *colorado*, un hombre cuyo propio apellido, onomatopéyicamente, suena ya a dictadura feroz: Stroessner. Alfredo Stroessner.

Apoyándose en el ejército, la policía, un amplio sector funcionarial y una emergente clase media, Stroessner campa a sus anchas sobre un sistema constitucional continuamente conculcado con sucedáneos democratizantes que no engañan a nadie. Claro que no dejó de contar con elementos opositores: guerrillas a principios de los sesenta, problemas con la Iglesia, denuncias exteriores, etc.

En 1989 es su propio consuegro, el general Andrés Rodríguez, quien dando un teatral golpe de mano derroca al dictador y se compromete formalmente a llevar el país a la democracia.

Con ello se inicia una transición que va abriendo el país a las libertades. Los presos políticos salen de las cárceles y la prensa se expresa con toda claridad y contundencia.

Paraguay requiere la ayuda de España, experta en estos tragos: en los programas de cooperación bilateral hay un destacado componente referido al reforzamiento de las instituciones.

Dos hechos me hacen percibir, a través de la televisión que veo en mi habitación del hotel *Guaraní*, que las cosas están marchando en la dirección adecuada. Por una parte, una escalofriante entrevista con un ex-preso político que puede contar, con pelos y señales, sin ninguna limitación a su libertad de expresión, las perrerías a que fue sometido. Por otra, la campaña para la inscripción en el censo electoral que se está estableciendo, con el mayor rigor posible, para dar credibilidad y garantía a los resultados de las próximas elecciones municipales. Entre quienes acuden a inscribirse en tiempo y forma, se reparten boletos para el sorteo de un automóvil.

La democratización es deseada. En ella se ve el salto definitivo hacia la normalización de un país al que, por largo tiempo, le ha sido negada y que, sin sombra de duda alguna, la merece.

La ayuda española para las restauraciones —uno de los más acreditados programas para el Quinto Centenario— ha comprometido sus recursos, en Paraguay, en dos acciones principales: las reducciones jesuíticas, antes mencionadas, y el centro histórico de Asunción.

Con respecto a éste, se ha recuperado y rehabilitado una manzana que, con toda justicia, puede recibir el calificativo de emblemática, tan utilizado en la jerga quintocentenaria: se trata de aquella en que se ubica la casa Viola, uno de los escasísimos ejemplos de lo que fue la arquitectura colonial; ya que todos los demás fueron suprimidos por la pertinaz piqueta de un Rodríguez de Francia empeñado en hacer honor a su segundo apellido, para dotar a la capital de un decidido aire metropolitano.

La casa Viola, situada en un lugar privilegiado, a un paso del Palacio de Gobierno —de absoluto aire *louvresco*— del Congreso y de la Catedral, será llamada, una vez completada su restauración, a destinos culturales que riman a la perfección con su emplazamiento, su historia y su simbolismo.

La visitamos un atardecer, entre dos luces, cuando el centro de la capital empieza a respirar una reconfortante tranquilidad. Un vecino que nos ve rondando las obras nos invita a subir a su piso, desde cuyo balcón se comprende mejor la enjundia de la reforma y nos muestra su orgullo de que un hito histórico capitalino sea protegido y mimado.

El programa de reconstrucción ha dado pie a la creación de una Oficina de Rehabilitación del centro histórico, con un ambicioso programa por delante, entre cuyas acciones destaca la de una mejor integración del río en el entorno ciudadano.

Pese a que el río Paraguay sirve de telón de fondo al conjunto monumental que acoge a los poderes, la ciudad vive de espaldas a su curso. Incluso se interpone entre ambos una zona deprimida, conocida como las *viviendas temporarias*, que crean una verdadera barrera urbanística, difícil de franquear. Es una pena. El margen del río permitiría un precioso paseo de terrazas a su vera que, maridándolo con la ciudad, realzaría la belleza de ambos.

Para disfrutar del río —un río de verdad, americano— hay que acercarse al hotel del Yacht y Golf Club Paraguay. Su nombre da ya una idea de la magnificencia del lugar.

El río está aquí sembrado de islas e islotes; juega a los recovecos e incita a ser surcado.

Probamos el *surubí*, un suculento pescado fluvial que se prepara de mil maneras y caímos en la tentación de una pantagruélica parrillada completa, con lomo, lomito y chorizo; culminándolo con un aguardiente de caña y *tereré*, una especie de mate frío, aderezado con hierbas digestivas.

En uno de los pocos paréntesis que siempre he querido ser capaz de introducir en mis viajes de servicio, me escapo, con José Manuel López Barrón, a visitar el Museo del Barro.

Está a las afueras de Asunción, en una calle en obras en la que una máquina asfaltadora acaba de asesinar un noble ficus que obstaculizaba su frenético vaivén. Un personaje vela, desolado, al árbol caído: es Carlos Colombino, arquitecto, pintor y creador del Museo.

Colombiano es un renacentista. Su sensibilidad le ha llevado no sólo a acumular una prodigiosa colección de arte, en la que destacan sus propias creaciones, sino también a ponerla a disposición de su pueblo, en ese museo que él mismo ha diseñado. En él reúne arte popular, básicamente la cerámica que le da nombre; arte religioso, con una impresionante colección de tallas; y arte contemporáneo, fundamentalmente pintura.

Hablamos largamente de una cuestión clave para entender el arte paraguayo actual, como lo fue para entender el español de hace una década: de cómo las artes plásticas pueden funcionar en una dictadura, haciendo que las fronteras entre abstracto y realismo sean ténues y permeables. Nos despedimos con el deseo de que nunca llegue a ser verdad aquello de que contra Stroessner se pintaba mejor...

Una de las cuestiones que Paraguay debe solucionar con cierta premura es la de la reconversión de su estructura económica. Pese a que su deuda exterior no es exce-

siva, el gobierno democrático deberá proceder a ajustes de fondo que requerirán un notable esfuerzo por parte de amplios sectores poblacionales.

Uno de los mayores desafíos consistiría en la supresión del contrabando como recurso relevante de la economía nacional; sobre todo en el marco de un mercado integrado. Sólo dos ejemplo al respecto:

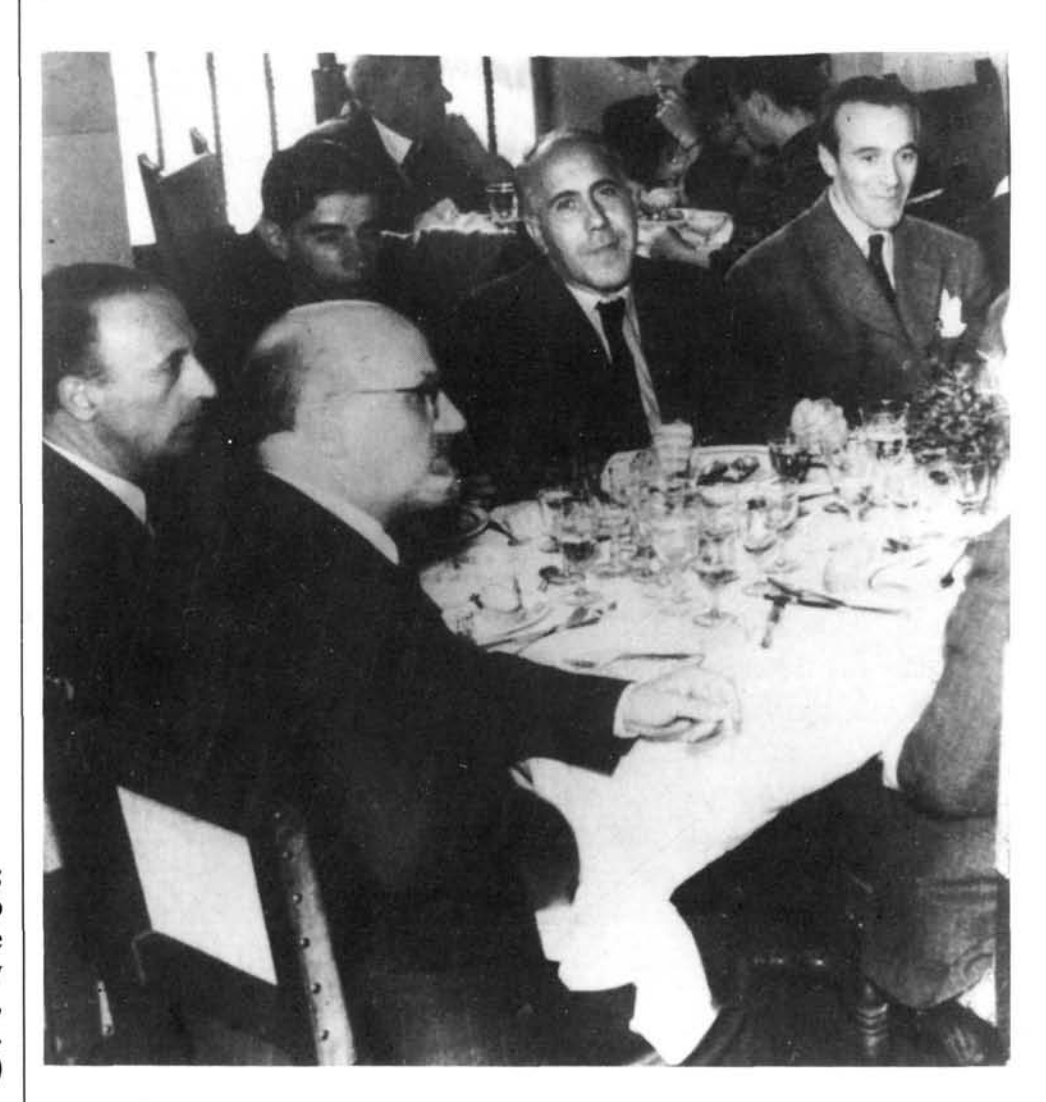
Uno de ellos es Ciudad del Este, hasta la caída del dictador, Ciudad Presidente Stroessner. Las guías turísticas la describen como la mayor tienda de América y la que cierra más tarde por la noche: un verdadero paraíso artificial para el mercadeo de electrodomésticos, perfumes, relojes, equipos de sonido, etc. Una suerte de espectacular *tax free shop* donde, encima, se practica un implacable regateo.

Otro sería el sistema bancario, con tipos de interés diarios elevadísimos. En el vuelo que nos trae de Buenos Aires viaja un rebaño de ejecutivos argentinos, con maletín de negocios como único equipaje. Al llegar a Asunción se precipitan hacia las ventanillas de los bancos del aeropuerto. Ingresan la mercancía monetaria y se vuelven, sin ni siquiera salir del salón de tránsitos, en el mismo avión. Es una forma de jugarse el tipo (excúsenme el fácil juego de palabras), aunque parecen hacerlo con todas las ventajas.

Nos vamos de Asunción. La calle que lleva al aeropuerto tiene un nombre que nos resulta familiar: Avenida del Generalísimo Franco. Es como si el tiempo se hubiera parado. Espero que no por mucho más...

Delfín Colomé





Juan Larrea, León Felipe; detrás de éste, Leopoldo Zea, actual director de *Cuadernos Americanos;* y al fondo, a la derecha, Eugenio Imaz. (México, 1942)



Caricatura de León Felipe hecha por Eduardo Robles Piquer, «Ras», en México (1959).



Juan Larrea, León Felipe y el cincuentenario de *Cuadernos Americanos*

En el primer número de *Cuadernos Americanos* se declara: «En los actuales días críticos un grupo de intelectuales mexicanos y españoles, resueltos a enfrentarse con los problemas que plantea la continuidad de la cultura, se ha sentido obligado a publicar *Cuadernos Americanos*, revista bimestral dividida en cuatro secciones tituladas: Nuestro tiempo, Aventura del pensamiento, Presencia del pasado y Dimensión imaginaria».

Cuadernos Americanos —esta «prolongación transfigurada de *España Peregrina*», como escribió Juan Larrea— vio la luz el 1.° de enero de 1942 en México.

Cuando en 1977 hizo quien esto escribe la edición facsimilar de la revista *España Peregrina*, Jesús Silva Herzog, director y mantenedor durante más de cuarenta años de *Cuadernos Americanos*, en una carta que me remitió y que conservo, escribió: «Siempre he dicho cuando ha venido a cuento que *Cuadernos Americanos* es en cierta medida herencia de la revista *España Peregrina* creada por varios distinguidos intelectuales españoles asilados en México, al huir del fascismo instaurado por Franco en España con la ayuda de Hitler y Mussolini».

En el prólogo de la antes citada edición facsimilar de *España Peregrina*[1], órgano de la Junta de Cultura Española, Ramón Xirau recuerda que el 13 de marzo de 1939, pocos días antes de la caída de Madrid, se fundó en París esta Junta presidida por José Bergamín, Josep Carner y Juan Larrea, siendo sus miembros Juan M. Aguilar, Roberto F. Balbuena, Corpus Barga, Carrasco Garrorena, Gallegos Rocafull, Rodolfo Halffter, Emilio Herrera, Manuel Márquez, Agustín Millares Carlo, Tomás Navarro Tomás, Isabel de Palencia, Pablo Picasso, Augusto Pi Sunyer, Enrique Rieja, Luis Santullano, Ricardo Vinós, Joaquín Xirau, y su secretario: Eugenio Ímaz. «En pocas palabras —continúa recordando Ramón Xirau— estos nombres representaban, y represen-

[1] *Alejandro Finisterre editor. México, 1977.*

taban a gran altura, las artes, las ciencias, las letras y el periodismo españoles en el destierro». La Junta, por otra parte, excedía con mucho estos nombres. En el artículo VI de sus estatutos leemos: «La Junta de Cultura Española se considera integrada por aquellos españoles en los que concurre la doble calidad: de estar desterrados y de ser creadores o mantenedores de la cultura española». Así, y *de hecho*, pasaban a ser miembros de esta agrupación intelectual todos los españoles exiliados: de Rafael Alberti a Emilio Prados, de los doctores Puche o Mira, a los pintores Gaya o Renau. Todos ellos implícitamente y a veces explícitamente presididos por dos españoles de aquel «tercer mundo» que Juan Ramón Jiménez describió como el mundo de los muertos —me refiero a Antonio Machado y a Federico García Lorca y, naturalmente, por el mismo Juan Ramón y por Guillén y por Salinas—.

Había salido de España lo mejor de su mundo intelectual. Esta España se había convertido en «España Peregrina»: es decir, una España que no olvidaba su pasado recientemente trágico —España cínicamente, cruelmente entregada a las fuerzas del odio— pero que, al mismo tiempo quería proseguir, como prosiguió, su labor profundamente humanista: su labor de hacer llegar a otras tierras su aliento y su vigor intelectual.

En el prefacio de los índices de 1942-1952 de *Cuadernos Americanos*, Jesús Silva Herzog, después de comentar que «la revista nació al calor de tres conversaciones de sobremesa entre los poetas Juan Larrea, León Felipe, Bernardo Ortiz de Montellano y el que esto escribe» (Silva Herzog), concluye: «Acto de justicia es recordar la participación de Juan Larrea en la dirección de la revista, desde el primer número (enero-febrero de 1942) hasta el de septiembre-octubre de 1949. Él fue quien ideó la forma de presentación, las características ondas evocadoras del mar en movimiento, la división en secciones y los rubros sugerentes de las mismas. *Cuadernos Americanos* es mucho lo que debe al poeta y escritor español».

En el breve prefacio no cupo extenderse más en este *mucho* que para *Cuadernos Americanos* significó la aportación de Juan Larrea, como la de León Felipe, en primer plano, y la de todos los eminentes intelectuales y artistas españoles transterrados que —sobre todo en los primeros lustros de vida y desarrollo de la revista, definitivos para cualquier publicación periódica— contribuyeron con sus prestigiadas y desinteresadas firmas a echar a andar y a afianzarse *Cuadernos Americanos* en la atención y el interés de los más exigentes y despiertos lectores de las Américas y de Europa. Recordemos algunos nombres: Rafael Altamira, Claudio Sánchez Albornoz, María Zambrano, Margarita Nelken, Américo Castro, José Gaos, Juan David García-Bacca, Juan Ramón Jiménez, Ramón Sender, Max Aub, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Guillermo de Torre, Enrique Díez-Canedo, José Ferrater Mora, Pedro Salinas, Rafael Alberti, José Moreno Villa, Agustín Millares Carlo, Luis Recaséns Siches, Joaquín y Ramón Xirau, Pedro Bosch Gimpera, Mariano Ruiz-Funes, Wenceslao Roces, Antonio Ramos-Oliveira, Eduardo Nicol, Segundo Serrano Poncela, Juan Comas, Emilio Prados, Francisco Ayala, Luis Abad Carretero, Aurora de Albornoz, Julio Álvarez del Vayo, Aurora Arnáiz,



Jesús Bal y Gay, José Rubia Barcia, Agustí Bartra, Juan Ramón Arana, Carlos Blanco Aguinaga, Eduardo Blanco Amor, Blas Cabrera, Juan Cuatrecasas, Álvaro Custodia, Ernesto Guerra Da Cal, Juan José Domenchina, Juan de la Encina, Jesús de Galíndez, José Almeina, Francisco García Lorca, Juan Gil-Albert, Francisco Giner de los Ríos, Francisco Giral, Jorge Guillén, Eugenio Ímaz, Benjamín Jarnés, Luis Jiménez de Asúa, Gonzalo Lafora, Vicente Lloréns, José Ignacio Mantecón, Juan Marichal, Manuel Márquez, José Medina Echavarría, José Miquel i Vergés, Luis Nicolau d'Olwer, Indalecio Prieto, Lino Novás Calvo, B. F. Osorio Tafall, José Puche, José María Quiroga Pla, Juan Rejano, Fernando de los Ríos, Adolfo Salazar, Esteban Salazar Chapela, Adolfo Sánchez Vázquez, Luis Suárez, José Santaló, Luis Santullano, Ángel Palerm, Víctor Alba, Tomás Segovia, Germán Somolinos, Daniel Tapia, Florentino Torner, Manuel Tuñón de Lara, Josep Carner, Eduardo Zamacois, Alejandro Casona, etc., etc., sin olvidar a los españoles «del interior» que ya en marcha *Cuadernos Americanos* iniciaron su colaboración y su diálogo: Vicente Aleixandre, José Ortega y Gasset, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Ángela Figuera, Carmen Conde, José Ángel Valente, Salvador Espriu, Manuel Lamana, Alberto Gil Novales, Modesto Seara Vázquez, José Luis Abellán, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Ángel González, José Agustín y Juan Goytisolo, Manuel Ortuño, Enrique Ruiz García, Juan Antonio Gaya Nuño, Francisco Fernández Santos, José Luis Cano y tantos otros.

Y recordemos también que de los once miembros que constituyeron la Junta de Gobierno fundacional de *Cuadernos Americanos*, cinco eran españoles, entre ellos un ex-rector de la Universidad de Barcelona, Pedro Bosch Gimpera y un ex-decano de Ciencias de la Universidad de Madrid, Manuel Márquez.

Es de justicia reconocer a Jesús Silva Herzog el enorme mérito de lograr sostener la publicación ininterrumpida de *Cuadernos Americanos* durante más de cuatro décadas, «soñando en la unión y la grandeza de los pueblos latinoamericanos y luchando sin tregua por su realización», proclamando que «lo humano es el problema esencial y que el ideal estriba en la implantación de la justicia económica, el goce de la libertad y la paz para todos los hombres sin distinción de razas ni de creencias». Por ello, ha merecido y logrado el aplauso y la admiración de las mentes y las plumas más lúcidas y honradas de nuestro idioma.

Pero no sería justo olvidar al conmemorar el cincuentenario de *Cuadernos Americanos* que su antorcha la encendió Juan Larrea, eficientemente secundado, es verdad, por León Felipe, Jesús Silva Herzog y Bernardo Ortiz de Montellano. Y sería muy injusto no recordar que de las primeras singladuras, las más duras para cualquier empresa de este género, el timón lo llevó Juan Larrea, hasta que después de ocho años de lucha, ya bien lanzada y acreditada la revista y aseguradas las mejores colaboraciones de todo el mundo hispánico, tomó la dirección *efectiva* de *Cuadernos Americanos* Jesús Silva Herzog (la dirección nominal la tuvo desde el principio, pues Juan Larrea se avino a figurar como «secretario» de la revista). Como es sabido, el primer acuerdo entre los cuatro fundadores fue que la revista tuviese dos directores: uno

español, Juan Larrea, y otro mexicano, Bernardo Ortiz de Montellano, y que Jesús Silva Herzog actuase como Administrador Gerente. Pero más tarde, como recuerda Juan Larrea en el epílogo a la edición facsimilar ya citada de *España Peregrina:* «En vista de que los españoles sólo podíamos contribuir con una cantidad más bien simbólica al financiamiento de la nueva publicación, siendo por ello muy de temer que, tal como lo habíamos organizado, se nos entrase la agonía a los pocos números, quien esto escribe había juzgado desde varios meses antes que, para su continuidad, era imprescindible que un mexicano con entusiasmo y posibilidades se identificase con su existencia. En otras palabras, convenía a mi parecer que, tal como estaban las cosas, Don Jesús Silva Herzog fuese su Director visible y nosotros, Bernardo Ortiz de Montellano y yo, codirectores adjuntos, secretarios jefes de redacción, según se prefiriese. Pero como Bernardo se negó a aceptar otro título que no fuese el de Director mexicano, yo me decidí a recomendar el cambio proponiendo a Don Jesús como Director y asumir con sus múltiples responsabilidades y peligros las incumbencias amplísimas de una secretaría obligada a resolverlo absolutamente todo».

De estas iniciales difíciles singladuras habla Juan Larrea en extensa carta escrita desde Nueva York el 1.° de julio de 1950, en contestación a una que Jesús Silva Herzog le remitiera invitándolo a ello.

He aquí algunos fragmentos:

Me he retrasado bastante en corresponder a su última carta entre otras razones por haber estado resistiéndome a hablarle con la entera franqueza que me pedía acerca de la marcha de *Cuadernos Americanos.* Es mucho lo que esto implica. Pero de nada ha valido resistirme. He terminado por ver que debía aprovechar la oportunidad que me brindaba usted para circunstanciar cosas que no carecen de importancia, sobre todo en estos momentos de grave crisis internacional. Voy a hacerlo, pues, con sinceridad y con la buena disposición de siempre.

(...)

Como ya le escribí en otra ocasión, no faltan razones para considerarme a mí, la «madre» de *Cuadernos*... Supongo que no tendrá usted reparo en reconocerme, inter nos, dicha «maternidad». Mas por si existiera en usted alguna duda, no sea que también con el tiempo se le haya esfumado algún detalle de interés, voy a imponerme la tarea de hacer memoria y exponer las etapas de la creación de *Cuadernos,* con el ruego de que si se me hubiera trascordado algún incidente significativo o hubiera incurrido en alguna inexactitud, que de antemano deploro, tenga usted la bondad de excusarme, ilustrarme y corregirme.

Pero antes quiero dejar constancia de que emprendo este trabajo no por interés particular, sino porque la existencia de *Cuadernos* justifica algo que, en función del futuro, considero importante para la emigración española a quien conviene que ciertas cosas no se desnaturalicen. Si intervine en su nacimiento y desarrollo con la vehemencia que desplegué y sin mirar sacrificios, no fue, lo sabe usted bien, por razones de índole personal. Me sentía investido por la responsabilidad que, a través de la Junta de Cultura emigrada, me incumbía de salvar en la medida de mis posibilidades el espíritu del sacrificado pueblo republicano español. Estimo que sería traicionar el espíritu de esa emigración si ahora que contra mis deseos tuve que dejar la secretaría de *Cuadernos,* cooperara con mi silencio a privarla, como parece ser cada vez más clara la inclinación, de uno de los títulos que pueden compensar otras creencias.

No me lleve a mal que, con ese propósito, me retrotraiga en mis recuerdos hasta el mes de marzo de 1939, dos años antes de conocerle a usted. El día 13 de ese mes, cuando Barcelona había caído pero Madrid permanecía firme, se constituyó en París, a mi iniciativa, la Junta de Cultura Española, con la mira de encauzar la emigración de los intelectuales hacia América, sostener su espíritu y dotarles de medios para ganar aquí espiritualmente las batallas que en el territorio nacional se habían perdido materialmente. Salió ya entonces a relucir a grandes rasgos el sistema poético de ideas que muchas veces me ha oído usted exponer después acerca de América y de España. También por iniciativa mía la Junta de Cultura entró desde el primer día en comunicación con la Legación de México que consideró su existencia digna de interés y protección. Como consecuencia, y llevando adelante nuestros planes, la mayor parte de la Junta que ya había comenzado a publicar un modestísimo boletín, partió a primeros de mayo para México, después de adquirir el compromiso de publicar aquí dos revistas a ser posible, una para el gran público y otra para los medios superiores, que enfocara los problemas culturales hondamente. Yo me quedé en París como correspondía a mi cargo para seguir apretando las tuercas duras. Pero declarada la guerra mundial y concluida la emigración, sonó también para mí la hora del embarque. Al llegar a México a fines de noviembre del 39, me encontré con que la Junta no había dado ningún paso para cumplir su compromiso tocante a las revistas y con que me había nombrado Presidente (lo éramos tres). Me eché enseguida encima la tarea de subsanar aquella ineficiencia publicitaria. Así apareció al poco aquel órgano de la Junta de Cultura Española que se llamó *España Peregrina,* muy modesto en la forma pero muy ambicioso allá en el fondo. Si abrigaba la esperanza confesada de llegar a ser algún día la revista más importante de habla española, es porque tenía conciencia de lo trascendental de los valores que la patrocinaban y de su condición de simiente.

No tardaron demasiado en complicarse las cosas. *España Peregrina* se vio obligada a interrumpir al noveno número su publicación aunque con el ánimo de reanudarla enseguida. La Junta de Cultura, privada de recursos, tuvo que traspasar sus locales de la calle de Dinamarca. Me tocó personalmente sufrir las inclemencias del naufragio, identificándome con los ideales que a la Junta animaban, fuera lo catastrófico que fuera su inmediato destino. Para darse cuenta de que no estoy hablando de cosas ajenas a *Cuadernos Americanos,* le basta a usted mirar en torno suyo. En la habitación que ocupa usted actualmente como director de *Cuadernos,* se encuentra usted rodeado de aquellos mismos muebles de que estaba rodeado yo en *España Peregrina,* por las mismas estanterías, por los mismos libros. La secretaría de *Cuadernos* usa los muebles de *España Peregrina* y sus útiles de oficina, se sirve de la misma máquina en que se escribieron algunos originales y facturas del órgano literario de la Junta de Cultura Española. Y está usted apoyando, siquiera en parte, aunque tal vez sin darse entera cuenta, el mismo ideal que reinaba allí. Porque en aquel recinto se hablaba de dos cosas principalmente: de la reanudación de *España Peregrina,* en primer lugar, y, en segundo, de su deseable e inevitable transformación en una revista mexicano-española, de carácter continental, más apta instrumentalmente para defender y propagar los conceptos humanos que nos incandescían. León Felipe, amigo de las causas aparentemente perdidas, era entonces, aunque no el único, sí, con mucho, mi interlocutor más asiduo. Ímaz, Balbuena, Xirau, Márquez, Millares, Vinós, Carrasco, Carner y otros miembros de la Junta acudían más de cuando en cuando. Luego, no temió frecuentar nuestro escondrijo Bernardo Ortiz de Montellano, atraído por las ideas y proyectos que me había oído sostener con exaltación. Su interés por *España Peregrina* era tibio, naturalmente. Pero sabía que esta revista que intentábamos poner a flote sólo era un primer paso hacia la consecución de muy altos ideales americanos que oía proponer con firmeza, en virtud de la publicación de esa segunda revista a que me he referido, cuyo advenimiento, basando mi intuición en la marcha de ciertos valores, daba yo por seguro. De ella hablábamos con frecuencia. Siempre que en-

tonces preguntaba yo a Bernardo, que a la sazón trabajaba cerca de usted en la secretaría de su negociado de Estudios Económicos, sobre qué personas de su conocimiento podían ayudarnos a conseguir anuncios para *España Peregrina*, me respondía: Jesús Silva Herzog. A la pregunta de qué mexicanos, a su juicio, podrían apoyar los valores que nos desvelaban, respondía igualmente: tal vez, Silva Herzog.
A esta época heroica se refería Ortiz de Montellano en el último artículo del «Diario de mis sueños» que se publicó en *Cuadernos*, aquella frase que a su susceptibilidad de usted le pareció chocante y que tuve que pedir que modificara, al hablar del suceso ocurrido «cuando con Larrea y León Felipe fundamos —decía— *Cuadernos Americanos*». Sin embargo, según lo comentamos Bernardo y yo entonces y más tarde cuando le vi en su casa por última vez, no era inexacta la redacción de Bernardo por cuanto se refería a una época anterior a su entrada de usted en escena. Naturalmente, la revista de que entonces tratábamos no se llamaba *Cuadernos Americanos*, puesto que carecía de título, como siguió careciendo muchos meses después de que hablamos de ella con usted, pero sí era el embrión de *Cuadernos Americanos*, puesto que tenía sus caracteres constitutivos: revista general, creadora de valores, de carácter sentimental, entre mexicanos y españoles, apuntada a la suscitación de un nuevo humanismo, etc., etc.
Por fin, a nuestro requerimiento, Bernardo nos llevó a León Felipe y a mí donde usted con el propósito inmediato de recabar su ayuda a fin de conseguir algún anuncio para *España Peregrina*, y el mediato de establecer relaciones con usted de manera que pudiéramos quizá intentar algún día interesarle en más ambiciosas empresas. Usted nos acogió en su despachito de Estudios Económicos con suma cortesía y afabilidad. Ello ocurrió a fines de marzo de 1941 (tengo la fecha exacta pero no a la mano). Alentó vivamente nuestras esperanzas de conseguir los tres o cuatro anuncios que necesitábamos para poder seguir publicando *España Peregrina*. Y con objeto de tratar más ampliamente acerca de la cuestión, tuvo usted la gentileza de invitarnos a almorzar. En ese ágape —tal vez no sea impropio llamarlo así— entró usted en contacto con el mundo de valores que nos animaba, aunque nuestra primera exposición fuera todo lo circunspecta que las circunstancias pedían. Se habló de la necesidad perentoria, desde el punto de vista espiritual, de que siguiera apareciendo el órgano de la Junta de Cultura, que defendía una posición importante para el sentido de la tragedia española y para la cultura de nuestra lengua. Es decir, se le expuso a usted la primera parte de nuestro proyecto, mas no sin hacer referencia a la segunda. «Hasta que —recuerdo haber dicho en el curso de la conversación— Hispanoamérica, a través de México que es su adelantado, se decida a aprovechar la estancia de los intelectuales españoles aquí para poner en marcha la revista que no tiene más remedio que editarse ahora que Europa está callada por la guerra y España entre las garras de Franco», etc. No fue usted insensible a esta sugestión que, por lo que le he oído decir posteriormente, coincidía con deseos suyos anteriores de interesarse en la publicación de una revista, aunque no del mismo carácter. Recuerdo también poco más o menos sus palabras: «¿Creen ustedes entonces que se debe fundar en México una revista entre mexicanos y españoles para tratar de los problemas de alta cultura?». Claro que sí, insistí yo, insinuando comedidamente a continuación algunos de los puntos de vista que veníamos barajando. Convinimos al fin de nuestra charla volver a reunirnos con objeto de que usted nos comunicara el resultado de sus gestiones relativas a los anuncios y para seguir conversando acerca de la otra posibilidad.
En la reunión subsiguiente, se mostró usted inclinado a, como dicen los franceses, *brûler les étapes*. Propuso usted dejar por el momento a un lado *España Peregrina* para tratar de la otra revista más importante en que el espíritu de aquélla se infundiera. Aunque no compartiera usted alguna de nuestras ideas espirituales, que chocaban con sus conceptos materiales, le sonaban a buena música. Nos dijo usted que por su conocimiento de las costumbres de los medios económicos mexicanos y de su eficacia para enfocar las cuestiones de orden práctico, se sentía capaz de ayudar financie-



ramente al sostenimiento de una revista como la que imaginábamos, sin desechar la esperanza de que quizá pudiera usted alguna vez publicar algún artículo. Seguimos cambiando ideas y quedamos en que usted pensaría más detenidamente sobre el particular y que volveríamos a reunirnos.

En esta tercera comida apareció usted decidido. Lograría, bien sea acudiendo al entonces Presidente, Don Manuel Ávila Camacho, o bien de otro modo, resolver el aspecto crematístico. Como ya lo habíamos conversado la vez anterior, literariamente la revista estaría dirigida por dos personas: un mexicano, Bernardo Ortiz de Montellano y un español: Juan Larrea. A usted le incumbiría el papel de organizador material, de gerente administrativo. Este proyecto que acataba la procedencia del impulso y sus caracteres básicos, estuvo en vigencia entre nosotros durante no poco tiempo.

Pronto se cambió de ideas en lo que se refiere al modo de lograr los apoyos económicos. Pensó usted que para la independencia de la revista más valía renunciar a los subsidios oficiales y buscar la ayuda privada. Tomamos la decisión, usted de «sablear» a sus amigos, nosotros de solicitar la contribución de los medios españoles. Al objeto de que precisáramos nuestras ideas y de procurarle a usted material para convencer a sus amistades, nos pidió usted que cada uno de los tres iniciadores, pusiéramos, para leérselos, nuestros puntos de vista por escrito. Lo hicimos así. En el archivo de *Cuadernos* obra el escrito de Bernardo en que se refiere a la conveniencia de estimular el nacimiento de un nuevo humanismo mediante la publicación de una revista que recogiera los esfuerzos mexicanos y españoles; el de León, poemático, en que propone que esa revista no se llame *España Peregrina* sino el *Hombre Peregrino;* y el mío, algo más extenso, en el que figuran algunas de las ideas que antes de *Cuadernos,* durante *Cuadernos* y después de *Cuadernos* me trotaban y siguen trotando por la cabeza.

Al tratar de la composición de la Junta de Gobierno de la revista proyectada se pensó —no logro precisar si fue usted o yo quien propuso la idea— que estuviera constituida por tantos miembros mexicanos como españoles más un mexicano. Cuatro y cinco, pensábamos en un principio que fueran, y los cuatro españoles de la Junta de Cultura Española, naturalmente: además de los dos presentes, don Manuel Márquez y don Agustín Millares. Más tarde —en agosto— se decidió aumentar el número a cinco y seis y, para ampliar un poco el cuadro, propuso usted que el español fuera don Pedro Bosch Gimpera, llegado no hacía mucho a México, cosa que nos pareció excelente.

En nuestras conversaciones a cuatro en las que —fuerza me es decirlo— siempre que no se tratara de asuntos económicos me tocó llevar la voz cantante, seguía firme mientras tanto la doble dirección de Ortiz de Montellano y de Larrea, al tiempo que se iban perfilando los caracteres distintivos de la publicación.

A mediados de junio, nos reunimos por fin en la Escuela de Economía un grupo de mexicanos y españoles —éstos de la Junta de Cultura— más el Dr. Puche, si no recuerdo mal, con objeto de formalizar el proyecto de creación de la revista.

(...)

Comprendí también que los conceptos de Ortiz de Montellano, no bastante dinámicos, acabarían por crear conflictos en el seno de la organización. Había que aceptar la realidad tal como era. Por otra parte, convenía en el plano práctico reforzar la posición de usted ante las personas que le iban a surtir de fondos, vincularle a la revista lo más estrechamente a fin de que no perdiera usted el interés, así como impedir que algún intelectual de ideología académica fuera propuesto sin remedio para presidir el grupo mexicano. Fui yo quien sugirió entonces entre nosotros una nueva fórmula directiva que, independientemente de mis personales conveniencias, creo que fue mejor en la práctica de lo que hubiera sido la primera, y bastante feliz en lo que toca a la subsistencia de *Cuadernos,* pues de otro modo es probable que no hubiera alcanzado tan larga vida. Propuse, pues, que fuera usted el director general y Bernardo y yo codirectores literarios adjuntos, redactores jefes, secretarios o como se quisiera llamarnos. La lucha fue larga porque nunca se prestó Ortiz de Montellano a acep-

tar otro puesto que no fuera el convenido de director mexicano, razón que acabó por distanciarle de *Cuadernos.*

En adelante, las cosas marcharon por caminos lentos pero seguros. El 7 de agosto se decidió el título de la revista y se le nombró a usted director. Nos tocó después estructurarla intrínseca y extrínsecamente. A principios de septiembre se presentó el proyecto definitivo a la Junta de Gobierno, que lo aceptó sin modificaciones. Se me nombró a mí secretario. Rentamos una oficina en que me constituí a partir de noviembre mañana y tarde y se hizo lo preciso para que el primer número de *Cuadernos* fuera presentado en la cena del 30 de diciembre como una revista de tipo nuevo, original y de grandes pretensiones en el orden de la cultura. Nada quita que hubiera yo fracasado en mi intento de publicar un último número de *España Peregrina* para remitir a sus lectores a *Cuadernos Americanos:* éstos eran la legítima transfiguración de aquélla.

Ahora bien, no creo que nadie pueda discutirme con justicia la maternidad de la criatura, puesto que todos los caracteres de esa su originalidad, tanto los externos como los internos, le llegaron por mi cauce.

Esos caracteres derivan de los siguientes principios:

Comprensión de la cultura como un todo orgánico, vivo y universal, no limitado a los problemas del conocimiento y de la creación artística, ni a las especializaciones fragmentarias, sino llamado, al tomar conciencia de sí mismo, e integrarse en síntesis, a entrar en operación creadora.

Inseparabilidad, por tanto, de los criterios científicos, históricos y artísticos de los problemas llamados políticos y de los sucesos históricos actuales que piden una comprensión dilucidada, objetiva y orgánica, adecuada a aquella razón de conjunto, y que exige del hombre ilustrado una inteligencia no diremos beligerante pero sí dinámica, creadora.

Insuficiencia patente de los valores antiguos y urgencia de estimular la creación de otros nuevos y más evolucionados, fomentando en esta dirección el sentido de responsabilidad de los intelectuales de nuestro mundo.

Creencia de que el continente americano está llamado a realizar los aportes de conciencia necesarios para infundir caracteres de mundo nuevo y distinto a ese todo cultural naciente, por ser propio de su destino dar cuerpo, al contacto con la universalidad, a una entidad diferenciada, a un hombre y a una cultura nuevos.

La participación española en ese proceso es elemento esencial porque corresponde a su contenido histórico, a la tendencia innata de su destino y al sentido de los acontecimientos actuales servir de puente entre mundo y mundo. De aquí, que su participación en la empresa sea, no instrumental, sino sustantiva.

Los caracteres que derivan de estos principios son:

— La división de la revista en cuatro secciones, con cuatro nombres poéticos distintos correspondientes a los cuatro grandes horizontes creadores en cuya confluencia está situada. Estructuralmente, representa la unión de cuatro revistas complementarias, acordadas orgánicamente a la consecución de un solo fin.

— La importancia primordial dada, conforme a aquella índole viva, a los problemas del día que deben ser comprendidos, a ser posible, en función de una conciencia creadora universal.

— Una orientación americana por sobre cualquier nacionalismo y sobre el europeísmo, con miras a la universalidad.

— El estudio del pasado a instancia del presente y ambos en función del porvenir, sirviéndose de la arqueología como medio para fundamentar el aspecto continental y americano de la empresa, así como para favorecer su difusión.

— Ilustración gráfica intencionadamente poética con el designio de reforzar el texto y de estimular el ejercicio de la imaginación creadora.

— Notas bibliográficas como medio para tocar indirectamente y con miras creadoras los problemas complementarios más interesantes dentro de las posibilidades, desentendiéndose de la crítica corriente de libros.

Pues bien, todos estos caracteres, creo que sin excepción —es decir, salvo un título y medio que se deben a Ímaz[2] de los cuatro de las secciones, y el de la revista adelantado por Alfonso Reyes— fueron aceptados a propuesta mía cuando no puestos en práctica directamente. Recuerdo que la aceptación de alguno de ellos, como el de consagrar una sección a los problemas y sucesos de nuestro tiempo, y el de la ilustración gráfica, requirieron despliegue, uno de tenacidad y el otro de insistencia. Que la arqueología figurara en la revista y a ser posible en casi todos los números, tampoco fue cosa comprendida de inmediato[3]. En este aspecto hasta la participación posterior de don Alfonso Caso en la Junta de Gobierno se debió a proposición y a gestiones mías ya que las relaciones entre ustedes, por razones que usted me expuso, se conjugaban a la sazón en tiempo frío.

A todo lo cual debe añadirse la publicación de libros complementarios de las secciones, a la que puso usted resistencia algún tiempo[4].

Y nada se diga de la constitución material, desde el dibujo y disposición de la portada y forros hasta los caracteres del papel y los detalles de impresión más nimios. Me incumbió a mí determinarlo todo.

Y aquí, sin el menor deseo de mortificarle, me creo obligado a decir que, en contraste con su eficacia en resolver los problemas de organización material y obtención de fondos, no recuerdo ninguna aportación suya en aquellos aspectos fuera del carácter bimestral de la revista frente a mi insistencia en que debiera ser mensual. Quizás olvido cosas. Si me las indicara lo reconocería con gusto.

Entiendo que esa «maternidad» que he venido atribuyéndome se encuentra certificada por mi dedicación íntegra, abnegada, sacrificada incondicionalmente a la perfección y mejor desarrollo de la revista, sin aprovechamiento, afectación y alardes, que suele ser la de las madres hacia sus hijos. No huelga quizá recordar que durante los largos meses que duró la gestación viví económicamente a salto de mata, reservando la plenitud de mis actividades para la revista futura, sin saber siquiera si iba a encontrar en ella algún medio de vida. Y por lo que a esto se refiere, es de creer que el trabajo con que contribuí al nacimiento y aparición de *Cuadernos* valía probablemente algo más que los ciento cincuenta pesos mensuales que —teniendo en cuenta quizá mi condición de padre de familia y mi calidad de Presidente de la Junta de Cultura Española— se me entregara a partir del otoño y durante varios meses por realizar las siguientes labores: secretaría o codirección, como quiera llamársele; solicitud de colaboración; recepción de visitas; ilustración gráfica sin medio alguno; corrección de originales y pruebas; vigilancia en la imprenta durante veinte o veinticinco días cada dos meses, tarea que durante algún tiempo fue exigente; correspondencia literaria y administrativa; pagos y cobros; contabilidad —rudimentaria, naturalmente—; distribución en México; anuncios, etc. Durante no pocos meses me incumbió tocar todos los instrumentos de la orquesta, sin olvidar la escena y, a ratos, el manejo de la batuta. Más tarde, se duplicó mi estipendio y se me descargó la contabilidad. Pero me inclino a creer que no serán pocos los economistas y sociólogos que estimando la cantidad y la calidad del trabajo rendido, piensan que mi contribución económica y personal a la financiación de *Cuadernos* fue bastante importante.

Ante sus amigos materialistas históricos suele usted complacerse en hablar del «milagro» de *Cuadernos* que atribuye usted a la amistad. Sin desconocer la parte que a la amistad puede caberle, ¿no cree usted que, mirado el fenómeno en su conjunto, es ésa una perspectiva incorrecta y que el centro miracular gravita más bien en otra parte, quizás en el entusiasmo «a mil por ciento», al acierto y constante iniciativa que el espíritu del pueblo español sacrificado supo, al remitirse al Nuevo Mundo, infundir a quienes sintieron vocacionalmente la defensa de su causa? ¿No serán los demás elementos complementarios? Y en consecuencia y por ejemplo, ¿no será un poco pueblerina, un tanto distanciada de la realidad, la adulación emitida públicamente en uno de los actos de *Cuadernos* —tan venidos a menos— y sin que se sintiera usted obligado a oponer la rectificación más ligera, que el mérito de la revista corres-

[2] *Eugenio Ímaz (San Sebastián, 1905-Veracruz, México, 1950). Uno de los más hondos pensadores del exilio español.*

[3] *Sobre este tema, de importancia capital americanista, Juan Larrea escribió en el número 3 (tercer bimestre —mayo-junio— de 1942) de* Cuadernos Americanos *la nota «Conocimiento de América», justificativa de la inclusión en la revista de la sección propuesta por Larrea PRESENCIA DEL PASADO.*

[4] *Esta iniciativa de Juan Larrea convirtió a* Cuadernos Americanos, *a más de revista, en muy importante empresa editorial.*

pondía íntegramente a usted, como quien dice, asignándome a mí —la generosidad de los zánganos, hueros como se sabe de nacimiento por más que se precien de escritores, suele ser mucha— el papel de simple y hasta casi enfadoso ayudante en cuanto «infatigable abeja surrealista».

Independientemente de la Junta de Gobierno que sólo actuaba en ocasiones solemnes y que por lo general se limitaba a dar su visto bueno a los proyectos que le eran sometidos, los asuntos de la marcha de la publicación solían ventilarse en el seno de un pequeño comité de iniciativas constituido por lo regular por usted, León Felipe, Ímaz y yo. Allí se debatían los problemas democrática y amistosamente, con ventaja, claro está, para el modo de ver y de sentir de los tres componentes de la Junta de Cultura Española. De este modo, sus fuertes instintos de mando, visibles desde un principio y no por mi parte sin sorpresa, pudieron moderarse y ser compatibles con el impulso creador de la revista.

Duró esta situación bastante tiempo. *Cuadernos* funcionó, a mi juicio, correctamente, como un instrumento al servicio de una empresa de creación cultural nueva y ambiciosa, afirmando posiciones neomúndicas y universales que si después no se han sostenido, catastraron el ámbito para el futuro. Se trataba de ir creciendo, de ampliar el campo de operación donde sembrar al voleo toda clase de estímulos.

(...)

Cada vez ha sido más fuerte e inconsiderado en usted —error grande— el deseo de sentirse jefe máximo y usufructuario de su destino. Le hablo, ya lo ve usted, con franqueza. Fue error grande porque en cuanto por mi parte vi que el convenio equitativo que tácitamente regía entre nosotros había caducado y que *Cuadernos* había dejado de ser una idea en marcha hacia grandes y humanas cosas a cuyo servicio nos encontrábamos los en ella interesados, cada cual con sus posibilidades, y se desaprovecharon las ocasiones magníficas que ella misma había contribuido a promover, la tensión de mi entusiasmo declinó sin remedio.

(...)

Es muy sencillo, dada su forma cuadriculada, seguir llenando las estanterías y las de sus suscriptores con artículos en gran parte de aluvión mejores o menos buenos. Pero ese vegetar sin sentido con prima a la hojarasca, no es lo que hacía de *Cuadernos* una revista singular, ni lo que justifica la pasión de que procede, los esfuerzos que se han hecho...

(...)

Le hablo con ruda franqueza, con el derecho que asiste a toda «madre» que se siente responsable del porvenir de su hijo, en un último y quizás heroico intento de hacerle caer a usted en cuenta de bastantes cosas de manera que se evite lo que a mi juicio sería la degradación definitiva de *Cuadernos*. Como ya en otras circunstancias no ha interpretado usted con la debida justeza mis reacciones, me creo obligado a decirle que no guardo ningún resentimiento por haber tenido que dejar esa secretaría que, según cuentan las crónicas refiriéndose a sus propias palabras, deseaba usted absorber hace tiempo, cosa que explica no pocas. Es excelente, desde mí, que la revista pueda manejarse por sí sola, dejándome en libertad para acometer otros problemas más arduos y avanzados. Y en el fondo ¿no ha acabado usted de completar el cuadro a que antes me referí, de la Junta de Cultura Española, llegando dentro de él hasta ocupar mi puesto? Repito que no estoy resentido. La verdad es que me encuentro más libre, más contento y más favorecido por lo que me importa, que nunca. Imagino que el orden poético-creador o si se quiere providencial a que es sensible mi vida, me ha traído adonde debe estar el atajo que conduce a una etapa más efectiva y amplia del proceso neomúndico que ha empezado a abrirse camino en nuestro tiempo. *Cuadernos*, desde ese punto de vista, es una base que debería seguir siendo útil, incluso en relación con las cosas importantes que me parece deben hacerse aquí aunque no se disciernan todavía concretamente. Y esta nueva etapa prolonga, como es natural, la línea de los intereses universales del pueblo español, los de México —no en

balde me he mexicanizado hasta recibir el sacramento de la pirámide— y los del Nuevo Mundo.
Estamos estos días entrando, como distraídamente, en el momento agudo de la crisis histórica complejísima, frente al que *Cuadernos* debe asumir la actitud intelectualmente correcta que le corresponde. Los acontecimientos hablan por sí solos.
(...)
Tiene usted ocasión ahora de infundir nuevo entusiasmo y de revitalizar *Cuadernos*. Reorganíceles, siempre que se decida a transformarlos en una revista menos ostentosa pero más ágil y eficaz para la lucha presente. Es de temer que la tensión internacional en Corea siga en aumento hasta llegar a su extremo límite. Parece probable que se envenenen las cosas y que durante no corto tiempo nos hallemos al borde de la guerra tremenda. Mi impresión actual sigue siendo la de siempre: creo que se evitará el conflicto generalizado y que la voluntad agresora acabará por perder los colmillos. Lo que no quiere decir que se hayan resuelto todos los problemas. En ese punto es donde empieza realmente la tarea maravillosa.
Y termino, exhausto ya, después de haber cumplido un deber penoso. Ojalá que el resultado de esta carta, cuyos aspectos crueles no se me ocultan, sea la salud de nuestra revista que parecía llamada, así como usted, a ganar la luz esencial, según la expresión de León Felipe.
Con mis mejores deseos personales para usted, es siempre amigo suyo y servidor
Juan Larrea

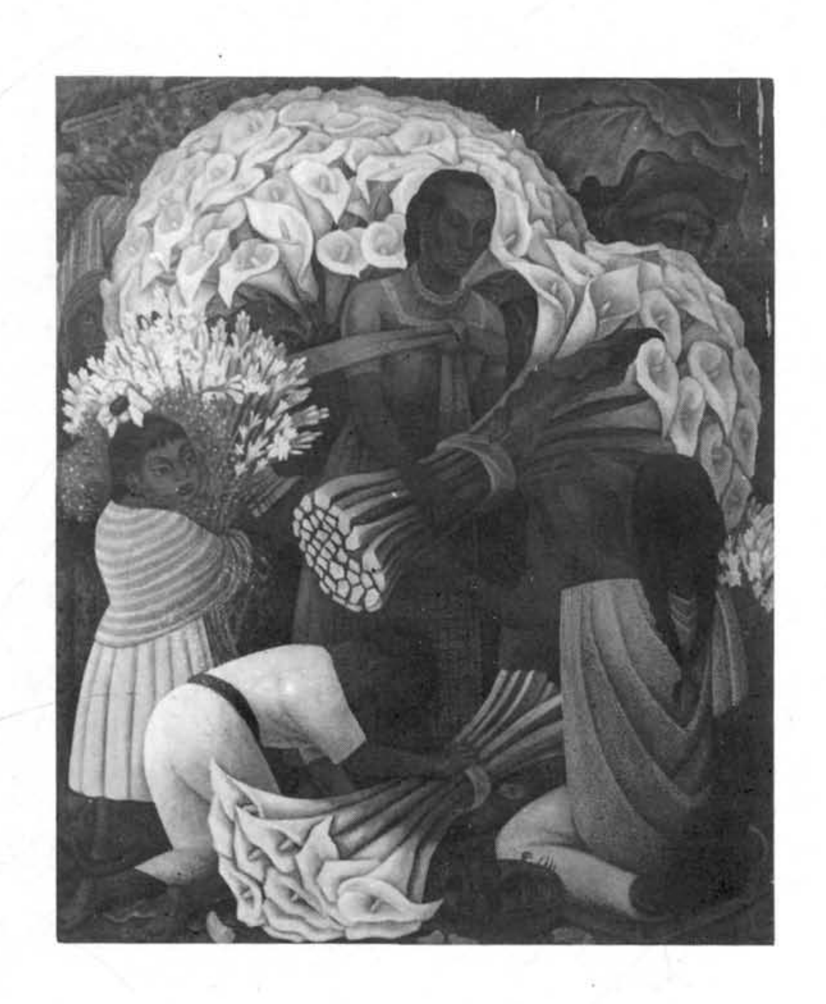
Los buenos deseos de Juan Larrea para *Cuadernos Americanos* se cumplieron en parte no desdeñable, a pesar de las muchas dificultades, y de toda índole, que con su capacidad y tesón supo vencer Jesús Silva Herzog.

No fue tampoco mínima la aportación a *Cuadernos Americanos* del otro fundador español, León Felipe. Y no sólo en su etapa fundacional, pues aparte de su asidua colaboración literaria y de sus actividades como miembro de la Junta de Gobierno, actuó como el más eficaz promotor de la revista, sobre todo en su gira de dos años por Hispanoamérica (1946-1947). Jamás, en ninguna de las innumerables conferencias y entrevistas radiofónicas y periodísticas celebradas en cada uno de los países que visitó, dejó de referirse a *Cuadernos Americanos*, de una forma u otra, semilla publicitaria continental que tanto benefició a la revista granando en muchas y nuevas colaboraciones... y suscripciones.

Al conmemorar el cincuentenario de *Cuadernos Americanos* —ahora en manos de Leopoldo Zea y de la Universidad Nacional Autónoma de México— deseemos que continúe su línea ascendente durante por lo menos otro medio siglo en pos de las aspiraciones del fundacional «grupo de intelectuales mexicanos y españoles, resueltos a enfrentarse con los problemas que plantea la continuidad de la cultura».

Y, al finalizar, nos conmueve el recuerdo del reencuentro de Juan Larrea y Jesús Silva Herzog en 1974, con motivo del gran homenaje a León Felipe en México adonde el poeta bilbaíno no había vuelto desde 1949. El emocionado y estrecho abrazo de los dos viejos amigos —al pie del monumento a León Felipe recién inaugurado— reafirmó una amistad que les trascendió y ha de perdurar en la vida de *Cuadernos Americanos*, los que, estamos seguros, seguirán siendo —entre tantas otras cosas esenciales y universales— tribuna de la amistad hispano-mexicana e hispano-americana.

Alejandro Finisterre



Diego Rivera: *La vendedora de flores* (Museo de Arte Contemporáneo, Madrid)



Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea

Para fijar, en términos temporales, lo que entiendo por «poesía mexicana contemporánea», propongo seguir el esquema de periodización de José Olivio Jiménez quien, en su *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1970)*, identifica el período «contemporáneo» con las dos fases sucesivas que suelen llamarse «vanguardia» y «posvanguardismo»[1]. En términos cronológicos, la fase vanguardista empieza con la Primera Guerra Mundial y se extingue hacia 1930, mientras que la posvanguardista queda denominada por este término algo torpe que describe las tendencias posteriores a 1940. Fijadas las coordenadas temporales, pasemos ahora a la caracterización de corrientes poéticas. ¿Qué entendemos por poesía culta o cultista? En las discusiones abundan las clasificaciones esquemáticas que dividen la rica gama de expresión artística en campos antagónicos y opuestos. Una expresión de esta visión maniquea y reduccionista es el polémico libro de José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*.

Dadas las escasas referencias y la ausencia de una historia de la poesía mexicana moderna[2], el libro de Blanco debería llenar, en parte, este hueco; pero sucede que en lugar de despertar curiosidad por esta poesía, intenta clasificarla en dos corrientes supuestamente irreconciliables. Acerca de la poesía de los años cincuenta, por ejemplo, Blanco escribe lo siguiente:

> Los mejores poetas de entonces se radicalizaron en una corriente rigurosamente cultista (García Terrés, Segovia, Bonifaz Nuño, Deniz, Chumacero) mientras proseguía otra corriente marcadamente sentimental, anticultista, populachera y coloquial que se logró espléndidamente en Jaime Sabines y, con menor brillantez, en Rosario Castellanos. Estas dos corrientes prosiguieron en los sesenta, con el predominio de la cultista dirigida y encabezada por Octavio Paz, y estallaron en los setenta[3].

[1] *En el Prólogo a su libro* Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1970), *6.ª. ed., Alianza, Madrid, 1981, pags. 7-32.*

[2] *No escamoteo el valioso libro de Frank Dauster,* Breve historia de la poesía mexicana, *Ediciones de Andrea, México, 1956. Sin embargo, por la amplia perspectiva adoptada, la presentación de Dauster es muy sumaria y sólo abarca hasta mediados del siglo XX.*

[3] *José Joaquín Blanco,* Crónica de la poesía mexicana, *2.ª. ed., Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán (México), 1978, pág. 222.*

El esquema se reitera páginas después: «Entre Zaid y Sabines, como entre Paz y Huerta, oscila la poesía mexicana de los setenta, que es débil por la inconciliabilidad de sus polos»[4]. Aparte de lo simplista de la visión dualista, es muy discutible esta «debilidad» que la supuesta polaridad implica. Más que debilidad, yo vería aquí sobre todo un indicio saludable de riqueza y heterogeneidad. La fuerza o riqueza de una tradición poética no dependen de una homogeneidad interna.

Al acercarnos a los textos de la poesía mexicana contemporánea veremos que es imposible sostener una oposición excluyente de este tipo. Lo que destaca es más bien la alianza entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo nuevo, el coloquialismo y la dicción depurada. Como se verá, mi forma de proceder toma cierta visión de la polarización de la poesía para luego someterla a una crítica mediante el análisis de obras individuales.

Según Octavio Paz, la poesía posterior al modernismo sigue tres cauces en Hispanoamérica: la reacción crítica, a través del humor y el coloquialismo; la depuración y superación por el camino de la poesía pura; y la negación radical de la poética modernista por lo que conocemos como la vanguardia[5]. En México el primero de estos tres caminos se ejemplifica en la obra de Ramón López Velarde. El lento ensimismamiento de López Velarde no lo ha salvado de etiquetas que deforman la riqueza de su obra. «La suave patria» es el poema que ha propiciado la institucionalización nacionalista del poeta, pero Villaurrutia, Paz, Monsiváis y otros críticos han señalado que lo que más importa en esta obra es la búsqueda intensa y apasionada de una identidad y de un lenguaje. Si los temas esenciales de su poesía son —como notó Villaurrutia— el erotismo, la religiosidad y la muerte, su logro más perdurable es seguramente la invención de un idioma personal capaz de iluminar los estratos más profundos del ser. Destacan en su obra la incorporación de giros y ritmos coloquiales, y la presencia de cierto prosaísmo en una poesía marcadamente cultista.

José Luis Martínez ha identificado tres ensayos fundamentales para entender la poética de López Velarde[6]. En «La derrota de la palabra», «El predominio del silabario» y «La corona y el cetro de Lugones», todos de 1916, el poeta proclama que «la palabra se ha convertido de esclava en ama cruel» y que «la palabra se ha divorciado del espíritu«[7]. La autenticidad del escritor exige una fidelidad absoluta al lenguaje que es, también, conocimiento de uno mismo: «Yo anhelo expulsar de mí cualquiera palabra, cualquiera sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos»[8]. Es precisamente la intensidad de esta búsqueda expresiva lo que aleja a López Velarde de un nacionalismo folklórico: «El lenguaje literario de hoy no se casa con la popularidad»[9]. Nada ilustra mejor esta conciencia reflexiva del lenguaje y de la autenticidad expresiva y espiritual, que algunos extraordinarios comentarios del tercer ensayo mencionado: «El sistema poético hase convertido en sistema crítico. Quien sea incapaz de tomarse el pulso a sí mismo, no pasará de borrajear prosas de pamplina y versos de cáscara»[10].

[4] Ibid., *pág. 246.*

[5] *Octavio Paz, «Poesía e historia* (Laurel *y nosotros)», en* Sombras de obras, *Seix Barral, Barcelona, 1983, pág. 67.*

[6] *José Luis Martínez, «Examen de la obra de Ramón López Velarde», en Ramón López Velarde,* Obras, *Fondo de Cultura Económica, México, 1971, pág. 34.*

[7] *López Velarde,* op. cit., *págs. 399 y 401.*

[8] Ibid., *pág. 403.*

[9] Ibid., *pág. 422.*

[10] Ibid., *pág. 479.*



José Juan Tablada es una figura fascinante y es revelador que dos importantes antologías lo coloquen como el padre de la vanguardia, como el iniciador de la poesía moderna tanto en México como en Hispanoamérica[11]. Sus primeras obras están plenamente dentro del más ortodoxo modernismo, pero después introduce el haikú en la poesía castellana y escribe poemas ideográficos casi al mismo tiempo que Apollinaire. Su concepción moderna del arte como cambio perpetuo dicta que el poeta nunca se quede en el mismo lugar y en 1928 publica *La feria*, donde abundan el humor, la ironía y cierto exotismo de tipo popular y localista. Su poesía madura es de una concisión ejemplar y revela un nacionalismo folklórico que permite la incorporación a la poesía de elementos de la vida popular (gallos y loros en «El alba en la gallera» y «El loro» respectivamente). No sólo se da una expansión del vocabulario poético en Tablada sino una alianza entre lo tradicional y lo nuevo, entre lo popular y lo culto.

Alfonso Reyes y Renato Leduc constituyen dos casos aislados dentro de la poesía mexicana. Reyes es conocido como el gran humanista, miembro del Ateneo de la Juventud, autor de una obra vasta e imponente que atraviesa con soltura diversos géneros, pero como poeta es relativamente desconocido[12]. Los autores de la antología *Poesía en movimiento* consideran que «el poeta Alfonso Reyes no tiene entre nosotros antecedentes ni continuadores directos»[13]. Su actitud ante las tradiciones no es ni polémica ni combativa, sino de integración. Ubicadas ya en la historia las conquistas del vanguardismo, la postura de Reyes parece saludable porque busca recuperar y recrear tradiciones ocultas u olvidadas. Sabemos ahora que el antagonismo vanguardista hacia el pasado en bloque casi nunca pasó de ser una posición programática y que, de hecho, varios de los movimientos de ruptura promovieron activamente la recuperación de tradiciones alejadas o despreciadas. Antes que la generación de 1927 en España, Reyes había sido uno de los iniciadores —desde 1910— de la revaloración de Góngora[14].

El clasicismo de Reyes postula una armonía entre razón e intuición, cerebro y pasión, intelecto y sentimiento. A su vez, esta estética se identifica con la filosofía y la ética: el arte es una catarsis moral, un intento de restablecer el equilibrio esencial de las cosas. Se da aquí una auténtica interpenetración de lo tradicional y lo novedoso. Esta fusión se refleja en las formas poéticas empleadas: odas, elegías, sonetos, coplas, cancioncillas, romances, décimas, glosas, epigramas, seguidillas, formas que se acercan al haikú y otras lúdicas como el acróstico y la adivinanza. Parecida variación hay en lo temático, mientras que los tonos abarcan varios extremos: seriedad y humor, solemnidad y burla, refinamiento y coloquialismo, lo público y lo privado, artificio y sencillez, cortesía y parodia. «Teoría prosaica», escrito en 1931, es un poema-manifiesto que contiene una metapoética explícita:

Yo prefiero promiscuar
en literatura.
No todo ha de ser igual
al sistema decimal:

[11] *Tablada encabeza la antología de José Olivio Jiménez (ver nota 1), mientras que ocupa el lugar privilegiado (el último, puesto que hay una inversión del orden cronológico) en la antología colectiva* Poesía en movimiento, *citada más abajo (nota 13).*

[12] *Para una comprensión del verdadero estatuto de Reyes como poeta y para una caracterización general de su poesía, ver mi «Poesía y poética en Alfonso Reyes»,* Nueva Revista de Filología Hispánica, *37 (1989), núm. 2, págs. 621-642.*

[13] *Octavio Paz,* et al., Poesía en movimiento. México, 1915-1966, *Siglo XXI, México, 1966, pág. 412.*

[14] *Ver «Sobre la estética de Góngora», en* Cuestiones estéticas *[1911], recogido en* Obras completas, *vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, págs. 61-85. Este ensayo fue, en sus orígenes, una conferencia leída en una sesión del Ateneo de la Juventud el día 26 de enero de 1910.*

mido a veces con almud,
con vara y con cuarterón.
Guardo mejor la salud
alternando lo ramplón
con lo fino,
y junto en el alquitara
—como yo sé—
el romance paladino
del vecino
con la quintaesencia rara
de Góngora y Mallarmé[15].

Alianza ente lo popular y lo culto, entre giros coloquiales y arcaísmos, pero todo destilado hasta alcanzar un equilibrio entre los polos opuestos, reconciliados en el poema. Formalmente el poema expresa esta alternancia en sus vaivenes entre una métrica regular y las bruscas rupturas de los pies quebrados. En la última parte, la metáfora culta de la destilación se transforma en la más terrestre de la fundición:

Y el habla vulgar fundida
con el metal
del habla más escogida
—así entre cristiano y moro—,
hoy por hoy no cuadran mal:
así va la vida
y no lo deploro[16].

Esta introducción del prosaísmo y el coloquialismo, del humor y la ironía, dan a Reyes pleno derecho a figurar en la historia de la antipoesía en Hispanoamérica[17].

En Renato Leduc se ve también una clara anticipación de la tendencia que consiste en hacer antipoesía, en recurrir al lenguaje de la calle con el efecto de desacralizar el recinto sagrado de la poesía. Monsiváis lo considera «el más importante (y quizás el único) poeta popular mexicano»[18]. Un poema suyo de 1929 lleva el título de «Temas» y ejemplifica la actitud burlona:

No haremos obra perdurable. No
tenemos de la mosca la voluntad tenaz.
...
Va pasando de moda meditar.
Oh sabios, aprended un oficio.
Los temas trascendentes han quedado,
como Dios, retirados de servicio.
La ciencia... los salarios...
el arte... la mujer...
Problemas didascálicos, se tratan
cuando más, a la hora del cocktail[19].

La actitud de Leduc parece más saludable al pensar que el poema se escribió en los años de la poesía pura, culto que eterniza los temas trascendentes con gran solemnidad. Lo prosaico, la cursilería popular, el tono coloquial, lo circunstancial y hasta

[15] *«Teoría prosaica», en* Constancia poética, *vol. 10 de las* Obras completas, *Fondo de Cultura Económica, México, 1959, págs. 131-132.*

[16] Ibid., *pág. 132.*

[17] *Sobre los fundadores hispanoamericanos de lo que se llamaría después «antipoesía» (Salomón de la Selva y Salvador Novo, bajo la influencia de Pedro Henríquez Ureña), ver José Emilio Pacheco, «Nota sobre la otra vanguardia»,* Revista Iberoamericana, *45 (1979), págs. 327-324.*

[18] *Carlos Monsiváis,* La poesía mexicana del siglo XX, *Empresas Editoriales, México, 1966, pág. 54.*

[19] *Renato Leduc, «Temas», en Paz* et al., op. cit., *pág. 397.*

lo trivial (todos presentes en la obra de Leduc) son elementos que volverán a aparecer en poetas posteriores.

El grupo conocido como «Contemporáneos» efectúa una renovación total de la poesía en México. La riqueza de su producción reside en la diversidad y heterogeneidad internas del «grupo sin grupo». Algunos (González Rojo, Cuesta y Gorostiza) están más cerca de la poesía pura; otros (Ortiz de Montellano y Owen) asimilan el mundo onírico de los sueños y se acercan en menor o mayor grado al impulso del surrealismo; otros (Novo y Pellicer) practican una poesía más cercana a la primera vanguardia expansiva, una poesía abierta a la realidad exterior, a la vida moderna y al viaje vertiginoso. El caso aislado de Villaurrutia se sitúa a medio camino entre el mundo onírico del surrealismo y el rigor reflexivo de Valéry. Estas características —receptividad, curiosidad intelectual, experimentación— hacen de los Contemporáneos probablemente la generación más interesante y más brillante de la poesía mexicana contemporánea.

José Gorostiza es tal vez el mayor exponente de la poesía pura en México. Concibe la poesía como una entidad autosuficiente, un producto intelectual consciente de su propia forma, de su propio afán de perfección. En su primer libro, *Canciones para cantar en las barcas*, de 1925, hay una sencillez engañosa. El empleo de formas poéticas tradicionales, como el romance, la copla, el cosante y el estribillo, revela una cuidadosa lectura de Góngora y de la poesía renacentista y medieval de España. Los ejemplos de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez seguramente señalaron un camino al joven poeta. Asimismo, los experimentos más o menos contemporáneos de Lorca, Alberti y otros compañeros de la generación de 1927, ayudan a precisar el carácter de esta poesía neopopular que utiliza y recrea modalidades estróficas y métricas, símbolos, imágenes y temas del vasto repertorio de la lírica anónima y tradicional.

Sin embargo, habría que recalcar que esta corriente neopopular es el resultado de un redescubrimiento, por parte de la poesía culta, de las posibilidades de la lírica tradicional. Una de las características del primitivismo moderno es su afán de recuperar tradiciones alejadas o perdidas: se trata de una estrategia «cultista» que sirve para renovar, mediante la incorporación de elementos premodernos, un arte percibido como agotado. Este acto de recirculación confiere a la materia y a las formas recuperadas un carácter de artificio estilizado, una marcada literariedad intertextual que queda muy alejada del papel programático asignado (espontaneidad, emoción pura, canción cristalina surgida del fondo inmemorial del pueblo)[20]. Cuando apareció *Canciones para cantar en las barcas* los comentaristas más perspicaces notaron estas cualidades. Jorge Cuesta habló de «artificialidad» y de una «ingenuidad culta», mientras que Xavier Villaurrutia escribió que «en vez de espontaneidad, sus poesías acusan pureza y deseo de perfección»[21].

La crítica ha notado cómo, en este primer libro, Gorostiza logra universalizar lo particular a través de imágenes y símbolos del mundo natural que dan permanencia estética a los problemas de la existencia humana[22]. Yo agregaría que es también a través del recurso a las formas poéticas tradicionales cómo el poeta logra eternizar

[20] *Esto lo vio muy bien Luis Cernuda en «Poesía popular», donde termina afirmando que nuestro concepto moderno de poesía popular es una invención romántica, una invención culta que intenta algo imposible: recobrar la espontaneidad natural de la poesía primitiva. Hay que agregar que esta tradición popular, que en sus orígenes fue oral, ya forma parte de una tradición culta, una tradición escrita. No resulta sorprendente, entonces, el juicio severo de Cernuda:*

«Difícil es que en época alguna de la historia existiera un arte exclusivamente popular, ya que el arte ni en su esencia ni en su fin es una actividad popular. Y con frecuencia lo que dentro del arte aparece como inspiración popular no es sino un artificio estético más, que atrae por eso mismo al espectador culto, y sólo a éste» («Poesía popular» [1941], en Poesía y Literatura I y II, *Seix Barral, Barcelona, 1971, pág. 25).*

[21] *Jorge Cuesta,* «Canciones para cantar en las barcas *de José Gorostiza» [1925], en* Poemas y ensayos, *vol. 2, UNAM, México, 1964, págs. 14 y 16; Xavier Villaurrutia, «Un poeta» [1926], en* Obras, *2.ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pág. 681.*

[22] *Dos ejemplos: Andrew Debicki,* La poesía de José Gorostiza, *Ediciones de Andrea, México, 1962 (cap. 2, págs. 14-41); Lily Litvak de Kravzov, «Sobre las* Canciones para cantar en las barcas, *de José Gorostiza»,* Abside, *31 (1967), págs. 74-86.*



el instante fugitivo de las impresiones sensoriales y emotivas. El repertorio de la lírica tradicional ofrece la posibilidad de acomodar la experiencia particular dentro de un esquema universal, impersonal y duradero:

> ¿Quién me compra una naranja
> para mi consolación?
> Una naranja madura
> en forma de corazón[23].

Muerte sin fin (1939), la obra maestra de Gorostiza, es el gran monumento a la poesía como perfección formal, como reflexión intelectual sobre su propia esencia, gestación y consumación. Pero aquí llegamos a la mayor paradoja: en esta poesía metafísica de la cual la vida cotidiana, lo coloquial, el humor y lo prosaico parecen haber sido desterrados, en esta poesía rigurosamente pura, aparecen intromisiones de elementos populares, entre ellos un juego infantil de preguntas y respuestas, modelado en el teatro de títeres: «¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo»[24]. Además, en los versos finales hay una irrupción brutal de todo lo expulsado: «¡Anda, putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo!»[25]. ¿Qué ha pasado? Si aceptamos, con Octavio Paz, que *Muerte sin fin* es un poema que sólo se puede escribir al final de una tradición, podemos afirmar que marca simultáneamente el logro más alto y el epitafio de la poesía pura. La búsqueda de esencias atemporales —Dios, el amor, la vida, la muerte— culmina en la conciencia de la imposibilidad de tal búsqueda. Después de *Muerte sin fin* la poesía tiene que seguir otros rumbos, ya que el camino de la poesía pura está clausurado. Una corriente cultista desemboca, por su propio afán de perfección imposible, en una corriente opuesta: la poesía de la calle, la poesía coloquial y prosaica que se fija no en las esencias atemporales sino en lo inmediato, lo efímero, lo que transcurre en la vida cotidiana[26].

Dentro de los Contemporáneos, Salvador Novo es el que más se acerca a una poesía crítica, irónica y desacralizadora. En Novo la sátira encuentra a su mejor exponente en la literatura mexicana. Como poeta introduce un prosaísmo humorístico que sólo había triunfado en la poesía angloamericana. Todo lo nuevo está sometido a un análisis irónico en *XX poemas* (1925), exploración de la realidad urbana, de su arquitectura novedosa y de su lenguaje lacónico. Aquí se da una expansión significativa del vocabulario poético y de la sensibilidad moderna. En *Poemas proletarios* (1934) el poeta se lanza audazmente a la crítica de la retórica revolucionaria. Su visión sarcástica busca desenmascarar la hipocresía de un falso sistema de valores inventado por el poder para garantizar su propia hegemonía:

> Los folletos de propaganda revolucionaria,
> el Gobierno al servicio del proletariado,
> los intelectuales proletarios al servicio del Gobierno,
> los radios al servicio de los intelectuales proletarios
> al servicio del Gobierno de la Revolución
> para repetir incesantemente sus postulados

[23] *«¿Quién me compra una naranja?», en* Poesía, *2.ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1971, pág. 31.*

[24] Ibid., *pág. 142.*

[25] Ibid., *pág. 144.*

[26] *Sobre esta inevitable y hasta deseable interferencia de elementos «impuros», ver los comentarios de Gorostiza respecto a la necesidad de construir una literatura propia de alcances universales sobre la base de tradiciones populares nacionales («Hacia una literatura mediocre» [1931]); por otra parte, hay que tomar en cuenta las reservas y críticas expresadas por el autor en 1937 en cuanto a lo que llamó una «poesía de asfixia» («La poesía actual de México. Torres Bodet:* Cripta*»), ambos ensayos recogidos en* Prosa, *recopilación, introducción, bibliografía y notas por Miguel Capistrán, epílogo de Alfonso Reyes, Universidad de Guanajuato, Guanajuato (México), 1969, págs. 161-165 y 177-190.*

hasta que se graben en las mentes de los proletarios
—de los proletarios que tengan radio y los escuchen[27].

La generación que se reúne en torno a la revista *Taller* (1938-1941) continúa la asimilación de la modernidad poética iniciada por los Contemporáneos, pero tanto Octavio Paz como Efraín Huerta se oponen al apoliticismo de sus antecesores. Paz ha resumido el programa estético y ético de su generación en estos términos: «para nosotros la actividad poética y la revolucionaria se confundían y eran lo mismo [...] para la mayoría del grupo, amor, poesía y revolución eran tres sinónimos ardientes»[28]. La poesía ya no es perfección formal o plasmación esteticista sino «actividad vital», en esta nueva actualización del programa romántico —heredado de los surrealistas— de poetizar la vida y socializar la poesía. En su obra, Paz ha recuperado la preocupación formal de los Contemporáneos, sin dejar de ser fiel a esta concepción del arte como pasión moral.

Dentro de los límites de este trabajo, es imposible hacer justicia a la vasta y compleja obra poética de Octavio Paz. Si bien es uno de los poetas más conscientes de una tradición literaria no sólo nacional sino internacional, al mismo tiempo debemos recordar que lo culto y lo abstracto en Paz coexisten con la voluntad de incorporar el lenguaje conversacional y otros elementos de la vida moderna al poema. Sus experimentos con el poema en prosa *(¿Águila o sol?)*, con la poesía espacial *(Blanco)* y con la mezcla de varios géneros *(El mono gramático)*, transparentan un constante afán de experimentación, de incorporar al arte otros terrenos y otras realidades. A veces, Paz yuxtapone en el mismo texto dos lenguajes (uno poético, tradicional y literario; el otro sarcástico, irónico y apoético); otras veces explora un tema tradicionalmente «culto» (la expresión de una poética en el poema; la poesía como reflexión sobre sí misma) utilizando un lenguaje que no puede definirse sino como violento y antipoético, un lenguaje que nada tiene que ver con las esencias puras de la tradición cultista:

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras[29].

De nuevo se ve que ninguna polarización excluyente entre poesía culta y poesía coloquial puede dar cuenta de un poema como éste que asume varias tradiciones simultáneamente[30].

[27] *Salvador Novo, «Poemas proletarios», en* Poesía, *Fondo de Cultura Económica, México, 1961, pág. 111.*

[28] *Octavio Paz, «Poesía mexicana moderna», en* Las peras del olmo, *2.ª. ed., Seix Barral, Barcelona, 1974, págs. 57-58.*

[29] *Octavio Paz, «Las palabras», en* Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957), *2.ª. ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1968, págs. 59-60.*

[30] *Sobre la incorporación del coloquialismo en la poesía de Paz a partir de 1944, ver las declaraciones del propio autor en la entrevista que yo le hice: Octavio Paz y Anthony Stanton, «Genealogía de un libro:* Libertad bajo palabra», Vuelta *(México), núm. 145 (diciembre de 1988), págs. 15-21.*



Se señala con frecuencia que la poesía de los años cuarenta y cincuenta sigue dos grandes cauces. Por un lado, la tradición de la poesía cultista, hermética y esteticista, de perfección formal y que tiende hacia la abstracción metafísica. Por otro lado, la corriente representada por Jaime Sabines quien continúa la actitud antipoética y rebelde de Huerta. Pero creo que esta cuestión se puede analizar con más claridad si damos un salto en el tiempo para ver la explosión —que se dio a nivel continental— de la corriente llamada coloquialista, prosaica o conversacional.

En la década de los sesenta se consolidan las obras de tres poetas importantes: Eduardo Lizalde, Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco. Son poetas que en un primer momento siguen cierta tradición retórica para después introducir elementos más personales, críticos, humorísticos o prosaicos. Acerca de este período, Blanco escribe: «Sólo podían abolir la poesía anterior quienes podían vencerla, es decir, quienes la conocían tan bien que no iban a fracasar en la guerra por errores de inocencia. Sin excepción, los mejores poetas aprehenden y luego cancelan la tradición»[31]. Sin embargo, más que una ruptura total («abolición», «cancelación») me parece que hay un proceso más sutil, de asimilación y superación de convenciones anteriores. En los tres poetas hay un tránsito entre dos estilos, dos concepciones de la poesía.

En todo lo que escribe Zaid hay una inteligencia mordaz que lleva a pensar en él como el heredero de Novo. Vuelve a aparecer en la poesía mexicana un humor aséptico, a distancia. En su obra se observa una concentración tanto intelectual como formal. La concisión, la visión helada, el humor y la ironía son las características de Zaid. Un buen ejemplo de su arte es el poema «Teofanías», en el cual se expresa esta visión de la realidad cotidiana en un lenguaje escueto e irónico:

No busques más, no hay taxis.

Piensas que va a llegar, avanzas,
retrocedes, te angustias,
desesperas. Acéptalo
por fin: no hay taxis.

Y ¿quién ha visto un taxi?

Los arqueólogos han desenterrado
gente que murió buscando taxis,
mas no taxis. Dicen
que Elías, una vez, tomó un taxi,
mas no volvió para contarlo.
Prometeo quiso asaltar un taxi.
Sigue en un sanatorio.
Los analistas curan
la obsesión por el taxi,
no la ausencia de taxis.

Los revolucionarios
hacen colectivos de lujo
pero la gente quiere taxis.

[31] *Blanco,* op. cit., *pág.* 236.

Me pondría de rodillas si apareciera un taxi.
Pero la ciencia ha demostrado
que los taxis no existen[32].

La publicación de *Memoria del tigre* de Eduardo Lizalde, en 1983[33], dio a los lectores la oportunidad de ver el cambio entre la poesía esencialista de *Cada cosa es Babel* (1966) y una poesía de la cólera y el horror, de una intensidad excepcional, en *El tigre en la casa* (1970). Posteriormente, en libros como *La zorra enferma* (1975) y *Caza mayor* (1979), Lizalde ha profundizado en esta poesía zoológica en la cual se alían la brutalidad, la ironía inteligente y cierto gozo en analizar las entrañas de la vida cotidiana. Sin embargo, el cuidado formal nunca abandona a este poeta que combina hábilmente un tono coloquial y a veces violento, con un rigor expresivo. Una vez más la poesía se abre a estados de ánimo que tradicionalmente se han considerado apoéticos.

El tránsito entre dos tipos de poesía se ve de modo bastante nítido en el polifacético escritor José Emilio Pacheco. Vale la pena detenernos para considerar este caso. En sus dos primeros libros de poesía, *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966), se articula una preocupación tradicional por grabar y eternizar el flujo temporal en imágenes duraderas. Predominan aquí cierta solemnidad contemplativa y una muy lograda estilización que tiende, sin embargo, a convertirse en una retórica impersonal. El yo poético contempla y graba un universo heracliteano donde todo estalla en llamas y fluye y cambia en un movimiento vertiginoso. La imagen dominante del fuego transmite esta obsesión con la destrucción de todo lo existente en la hoguera feroz: «Todo el mundo está en llamas: / lo visible / arde / y el ojo en llamas lo interroga»[34]. La poesía misma no logra salvarse de la catástrofe: «Es hoguera el poema / y no perdura / Hoja al viento»[35]. El único reposo posible es —como lo dice el título del segundo libro— el reposo del fuego: la inmovilidad instantánea en el corazón del movimiento, el principio de permanencia en el cambio.

A partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), hay un cambio en esta actitud[36]. En este tercer libro y en sus obras posteriores, Pacheco intenta insertar la poesía en la vida cotidiana, provocando así la desacralización y la subversión de su propia estilización retórica. Las resonancias abstractas y filosóficas del universo heracliteano se transforman ahora en una actitud más irreverente e irónica, mientras que se incorpora al poema una dosis de humor lúdico. El tono de desencanto es ahora el producto de un voz que habla desde una posición voluntariamente marginal.

Para lograr este efecto de distanciamiento irónico se experimenta con una variedad de técnicas, como la mezcla de diferentes perspectivas y la sustitución del yo poético por una serie de «personas» o «hablantes». Irrumpen en esta poesía el prosaísmo y el coloquialismo, a la vez que se concede gran importancia a la anécdota y al desarrollo narrativo. Abundan referencias a la historia contemporánea, a la realidad urbana, a la opresión social y política. El lenguaje del poema se abre a terrenos extraliterarios, como el mundo de la publicidad y del periodismo. La actitud de desconfianza

[32] *Gabriel Zaid, «Teofanías», en* Cuestionario. Poemas 1951-1976, *Fondo de Cultura Económica, México, 1976, págs. 199-200.*

[33] *Eduardo Lizalde,* Memoria del tigre. (Poesía 1962-1982), *Katún, México, 1983.*

[34] *«Las palabras de Buda», del libro* El reposo del fuego *[1966], en* Tarde o temprano. Obra poética reunida, *Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pág. 57.*

[35] Ibid.

[36] *Este cambio fue muy generalizado en la poesía latinoamericana de la década de los sesenta. Uno de los protagonistas de dicha tendencia, el poeta y crítico argentino Saúl Yurkievich, nos ha dejado una buena descripción global del fenómeno en «Los disparadores poéticos», recogido en* A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias, *Muchnik Editores, Barcelona, 1984, págs. 200-209. Es significativo que en una mirada retrospectiva Yurkievich haya expresado reservas en cuanto al alcance de este tipo de poesía que él había protagonizado: «Yo también he creído y creo en la interpenetración de los géneros, pero el viraje de la poesía latinoamericana hacia lo prosaico y anecdótico ahora me parece negativo. Evidentemente, la poesía de los años cincuenta era demasiado solemne, demasiado sublimante, demasiado utópica y ucrónica, demasiado ahistórica, demasiado distante de nuestra experiencia inmediata. Entonces hubo un empeño en volverla a conectar con*

en la utilidad de la poesía se traduce ahora en una práctica radical que cuestiona la validez de escribir en un mundo de degradación apocalíptica: «La realidad destruye la ficción nuevamente. No me vengas con cuentos porque los hechos nos exceden mientras versificamos nuestras dudas»[37].

En un poema del libro posterior *Irás y no volverás* (1973), se expresa el mismo desencanto ante la fugacidad temporal mediante referencias al lenguaje comercial de los productos de consumo:

3. Augurios

Dentro de poco tiempo estos poemas
sonarán más ridículos que ahora
Como no hay fijador en el mercado
se irán desvaneciendo mis palabras
—*snapshots* instantáneas mal tomadas[38].

Frente a la estructura orgánica de *El reposo del fuego* (un solo poema dividido en tres movimientos), destaca en esta segunda etapa una pluralidad estilística y hasta genérica. Se borra la línea divisoria entre verso y prosa. La forma se vuelve plural, heterogénea y más fragmentaria. El yo poético, tan estilizado en la etapa anterior, se reduce notablemente y tiende a desaparecer, a disolverse en otras voces o esconderse detrás de máscaras. Hay incluso reflexiones irónicas sobre su poesía anterior (cf. el título *No me preguntes cómo pasa el tiempo).* En lugar de la arquitectura unitaria de *El reposo del fuego,* el libro de 1969 consta de cuatro secciones, bastante diferentes en su forma, y como apéndice un «Cancionero apócrifo» que sigue la práctica del empleo de heterónimos inaugurada por Machado y Pessoa. El yo poético se disgrega y multiplica en dos poetas ficticios que gozan de identidad autónoma y que tienen biografía propia (Julián Hernández y su «continuador» Fernando Tejada).

Creo que lo verdaderamente importante en este segundo momento son los intentos de cuestionar y relativizar la noción de originalidad y las correspondientes nociones de autor y texto: el poema se vuelve anónimo, colectivo y no perdurable. Al fijarnos en la estructura de los últimos libros de Pacheco, salta a la vista que una sección habitual se llama «Aproximaciones» y consta no de traducciones en el sentido tradicional sino de recreaciones de textos escritos en otros idiomas. Son, en palabras del autor, «poemas escritos a partir de otros poemas [...] una obra colectiva que debiera ser anónima»[39]. Como en Ezra Pound, desaparece la barrera entre traducción y creación. El poeta entiende la poesía «no como creación eterna sino como trabajo humano, producto histórico y perecedero»[40].

Otro procedimiento que tiende a socializar o colectivizar la noción de creación única es la técnica del *collage,* heredada de la vanguardia cubista. En la sección «Manuscrito de Tlatelolco», incluida en el libro de 1969, aparecen dos poemas clave: el primero («Lectura de los "cantares mexicanos"») es un texto hecho a partir de fragmentos de traducciones previas de poesía náhuatl; el segundo («Las voces de Tlatelolco») es «un poema colectivo e involuntario hecho con frases entresacadas de las narraciones

el mundo de todos, con la cotidianeidad, con la realidad concreta, en hacerla descender para que registrase en la lengua oral o lengua viva las restricciones de lo real empírico. Nuestra poesía se vuelve conversacional (para caracterizarla se la llama igualmente poesía prosaica o coloquial), doméstica, popular, callejera. Pero hubo una tal irrupción de la inmediatez en bruto, no conformada, no transfigurada, que ese excesivo prosaísmo ha terminado por resultarme insignificante; me empalaga» («Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue», Ibid., *pág. 112).*

[37] *«Transparencia de los enigmas», del libro* No me preguntes cómo pasa el tiempo *[1969], en* Tarde o temprano, op. cit., *pág. 63.*

[38] Ibid., *pág. 144.*

[39] *«Nota» a* Tarde o temprano, Ibid., *pág. 10.*

[40] Ibid.

orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco* (1971)»[41].

El resultado de esta práctica textual es una deliberada mezcla o interferencia de elementos considerados ajenos a la poesía. El texto deja de ser un recinto desarticulado del mundo de la actualidad histórica y política para convertirse en un espacio de encuentro de una pluralidad de voces provenientes de diferentes ámbitos. No se trata de una operación mecánica de *pastiche* sino de un acto de recontextualización y actualización. Pero aquí el *collage* desemboca en algo más generalizado: la práctica de la escritura como intertextualidad, la idea de que toda escritura es reescritura. Como para Borges, el escribir significa un volver a escribir sobre lo ya escrito: el texto se transforma en un palimpsesto que registra las huellas del entrecruzamiento de discursos del pasado y del presente. La voz poética se disuelve en la tradición impersonal. Creación se torna un sinónimo de recirculación de mensajes ya existentes. Es una idea transhistórica de la tradición, con ecos de Eliot: «Y cada vez que inicias un poema / convocas a los muertos / Ellos te miran escribir / te ayudan»[42].

Lejos de constituir una poesía «popular» en el sentido de ser accesible a grandes sectores de la sociedad, la poesía de Pacheco requiere del lector una enorme cantidad de lecturas para captar estas resonancias intertextuales. La intertextualidad conduce inevitablemente a un mayor grado de literariedad del mensaje estético, especialmente cuando las alusiones y citas remiten a textos literarios.

Muchas veces, el prosaísmo y el cultivo de la anécdota ceden a un desarrollo narrativo. De hecho, varias secciones de los últimos libros de Pacheco, como «Prosas» en *Desde entonces* (1980), están formados por textos híbridos que mezclan procedimientos de diversos géneros. Relativización genérica, pluralidad estilística, mezcla de lo oral y lo escrito, discursos que se contaminan de lo extraliterario, son algunos de los rasgos distintivos de esta poesía que se reserva el derecho de elaborar una poética en el poema mismo, aunque sea una meditación a contrapelo del concepto tradicional:

Que otros hagan aún
el gran poema
los libros unitarios
las rotundas
obras que sean espejo
de armonía
A mí sólo me importa
el testimonio
del momento que pasa
las palabras
que dicta en su fluir
el tiempo en vuelo

La poesía que busco
es como un diario
en donde no hay proyecto
ni medida[43].

[41] *Ibid., pág. 66.*

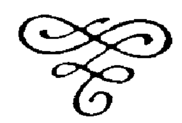
[42] Ibid., *pág. 143.*

[43] Ibid., *págs. 143-144. Existe una muy útil recopilación de ensayos críticos sobre Pacheco:* José Emilio Pacheco ante la crítica, *selección y presentación de Hugo J. Verani, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1987. Ver especialmente el ensayo de José Miguel Oviedo, «José Emilio Pacheco: la poesía como* ready-made» *(págs. 21-45).*

A través de sus cambios la poesía de Pacheco sigue girando alrededor del tema básico de su obra: la devastación del tiempo. Si las técnicas y el tono cambian, si la poesía de esta segunda etapa es menos filosófica y menos abstracta, no por eso deja de haber una profunda continuidad temática y espiritual.

En resumen, podemos decir que la tesis de una polarización excluyente entre dos corrientes opuestas carece de fundamento. No quiero negar que tales corrientes existan; sólo deseo señalar que son tendencias que se dan continua y a veces simultáneamente durante el desarrollo de la poesía mexicana contemporánea. Lo cultista y lo coloquial son polos ideales que casi nunca se dan en forma pura. A lo largo del siglo la poesía mexicana ha respondido a varios impulsos —personales, estéticos, sociales e históricos—, pero independientemente del tipo de poesía que se haya escrito, ha sido, en sus mejores momentos, testimonio vital y creación imaginativa. Ha sabido articular verdades comunes a todos los hombres. ¿Se le puede pedir más a la poesía?

Anthony Stanton





Ese animal melancólico*

Asegura Yves Bonnefoy, en su prólogo a Starobinski (ver nota bibliográfica) que la melancolía es lo más específico de las culturas occidentales, ya que se inscribe en el lugar donde lo sagrado se debilita, en la distancia entre lo divino y la conciencia. Occidente es la tierra donde el sol se pone, el crepúsculo de los dioses. A partir de sus raíces griegas, la modernidad, obra maestra de Occidente, siente «una espina bajo la piel»: la melancolía. No parece casual que, en estos tiempos de enésima crisis de la modernidad (que vive de sus crisis porque es crítica), una crisis querida como definitiva por más de un reaccionario y aventurero de las palabras, no es casual que renazca el interés por la melancolía y veamos sucederse, en varios años, al menos tres textos de primera calidad sobre el asunto. Aunque cabe aclarar que la tantas veces citada y tan poco vista colección de trabajos de Klibansky-Panofsky-Saxl fue escrita entre las décadas de los veinte y los cincuenta.

Un acercamiento conjunto y paralelo a los tres textos permite imaginar la historia de la melancolía como una historia de la propia idea de Historia moderna y de una antropología a la vez histórica y melancólica. Ligada a una concepción fatalista y cerrada de la evolución humana, aparece en tiempos inmemoriales y, más tarde, en las teorías de la medicina humoral, nacida en uno de los cuatro humores que nos componen, el humor negro. El cuatro evoca al cuadrado, figura mágica que ha sido vista como imagen de la creación en tanto plenitud, o sea perfección. Un ciclo que se repite como si fuera una circunferencia: la cuadratura del círculo. En efecto, cuatro son los elementos del mundo, los puntos cardinales, las partes de la tierra, las edades de la vida, los temperamentos derivados de aquellos humores y hasta los movimientos de la sinfonía clásica, que intenta alegorizar el esquema de la vida humana narrado por el ¿lenguaje? de la música. En este sentido, la melancolía se da como una invariancia de la historia, en las concepciones premodernas del tiempo histórico, que describe unas figuras envolventes, con sus pasos siempre dirigidos hacia un eterno (re)comienzo. Pero no es tan simple la cosa y veremos enseguida que la melancolía da lugar a valoraciones opuestas y encontradas. Baste, por ahora, esta sugestiva etimología: en árabe, *saudo* significa negro y *saudawi al-mizay* es «lo negro por mezcla», lo que denominamos melancólico. Pero, al pasar al turco y al persa, se convierte en

* *Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl:* Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, de la religión y del arte, *versión española de María Luisa Balseiro, Alianza, Madrid, 1991. Jean Starobinski:* La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire, *Julliard, París, 1989. Julia Kristeva:* Le soleil noir. Dépression et mélancolie, *Gallimard, París, 1987.*

sewda, que significa pasión. O sea que un mismo étimo alimenta a los oscuros, los melancólicos y los apasionados.

Una zona del pensamiento sitúa a la melancolía entre las enfermedades, sea como una alteración puramente mental (sentimientos anómalos de miedo, misantropía, depresión y formas de locura), sea como un morbo físico (exceso de humor negro) con repercusiones mentales. De modo ambiguo, el melancólico es un anormal que puede producir, también, los heroicos furores a los que Giordano Bruno dedica un tratado. Están cerca, de todos modos, de una trinidad fascinante y siniestra: la oscuridad nocturna, el mal y la locura. De noche suele verse mejor la luna y «lunático» ha sido, por siglos, sinónimo de loco.

Los teólogos y los moralistas que parten de la teología sospechan del melancólico como de alguien próximo al demonio. La enfermedad físico-mental se torna ética y su cura se encomienda a fármacos tan peregrinos como la música, las funciones teatrales y un moderado comercio sexual. Lutero se creía nacido bajo un astro desfavorable, tal vez el melancólico Saturno. Sus melancolías (las de Lutero) le anunciaban a Satanás.

En la alta Edad Media, estas tradiciones se enriquecen y sintetizan con ideas astrológicas y mágicas que convierten la medicina, ya muy impregnada de consideraciones morales, en iatromatemática, es decir en una ciencia que estudia al individuo en función de unas fuerzas cósmicas, como parte del universo. En la Florencia de los neoplatónicos se irá más lejos: se incitará a curar aplicando esas fuerzas universales al paciente, practicando una magia blanca que es una suerte de cosmología aplicada. En un punto de encuentro donde coinciden la teología, la moral y la astrología se da a la melancolía el sesgo de una época vital. En ella, la bilis negra acentúa la tristeza de haber pecado. Es el otoño de la vida, cuando el entendimiento madura y la comprensión del dolor se erige en vía de acceso al saber.

Otra dirección del pensamiento, en cambio, apunta a rescatar los caracteres melancólicos como virtuosos. Aristóteles, en un pasaje de su *Problemata* (XXX,1) describe al melancólico como un ser excepcional y, a partir de ello, esboza una ética de la distinción, contraria a la ética de la virtud. Al menos, distinta de ésta.

Con muy contadas excepciones, los doce primeros siglos del cristianismo sepultan en el olvido el texto aristotélico. Alberto Magno atribuye a los hombres excepcionales lo que él denomina «melancolía natural», pero sólo con Bartolomé de Messina (hacia 1258-1266) las páginas del peripatético se traducen en su integridad. Y esto tampoco es casual, ya que estamos en pleno primer Renacimiento, en el siglo XIII, en los umbrales de la modernidad, con su valoración del individuo y su desdén por la ortodoxia.

En el Renacimiento clásico, el melancólico es objeto de juicios encontrados, que recogen las dos líneas opuestas antes mencionadas. Popularmente, en almanaques y refranes, se convierte en un símbolo maligno: es frío, de temperamento enfermizo, ruin, ambicioso, hosco, codicioso, esquinado, falso, astuto, apocado, misántropo y misógino. Encarna el lamentable otoño saturnal de la vida. Nicolás de Cusa figura entre quienes condenan al melancólico como cifra de lo que hoy llamaríamos incipiente



espíritu capitalista: es avaro, rapiñador, usurero y ladrón, o sea afecto a la codicia de bienes materiales, la acumulación originaria de capital y el interés dinerario. Inmovilista y fatalista, la teoría de los humores saca al joven capitalismo, vestido de melancólico, de la historia, encerrándolo en la insuperable dureza de la mecánica corporal.

La melancolía y su dios favorito, Saturno (no casualmente) se empiezan a rehabilitar en las ciudades italianas, donde prosperan las primeras formas del capitalismo mercantil y financiero. Durero llevará, según la tesis de Panofsky, al oscuro dios por encima de los Alpes. Exaltado en sus contradicciones, el hombre moderno es saturniano y melancólico, pues peralta la acción que modifica el mundo (el negocio) y la contemplación pasiva que intenta comprenderlo (el ocio). Ambos son perniciosos y curativos, abren el espacio del proceso, se alimentan mutuamente y se oponen. La Melancolía dureriana es una mujer que maneja unos instrumentos y contempla una obra inacábada. Es, si se quiere, la alegoría de las relaciones entre el hombre y la historia.

Estos rasgos se acentúan en el barroco. La Melancolía no sólo es mujer, como la historia, sino que, a veces, es diosa (en Milton, por ejemplo). Es una deidad solitaria, ensimismada y pensativa, que considera la vida desde la mediación del saber. Una dama otoñal que convierte en contemplación lo que es inmediato goce primaveral y jovial de la vida. «Melancolizar» deviene sinónimo de meditar.

Tal vez sea entonces cuando nace la distinción entre el melancólico y el humorista, a partir de las «razones» humorales clásicas. La historia lleva a su extrema tensión el par eterno-efímero y así, mientras el melancólico considera la oposición bajo la especie de la eternidad, el humorista hace lo contrario, o sea que mira lo eterno desde lo pasajero. El hombre histórico en tanto puramente mundano es humorístico, en el sentido de que vive lo efímero con un sentimiento de plenitud propio de la eternidad: es el hombre de «buen humor». El melancólico hace lo contrario: la historia, que es caducidad, le veda el acceso a lo eterno. En cualquier caso, se necesitan mutuamente, pues son los dos aspectos de la historia, que es gasto y perpetuación a la vez. Esta tensión alimenta la antropología histórica de la modernidad.

No resulta extraño, pues, que Kant, en plena Ilustración, haga el elogio del melancólico como un sujeto agudamente moral, consciente de su eticidad, libre y virtuoso, dispuesto a lo sublime. Es buen amigo y se rige por convicciones íntimas que pueden llevarlo a la obstinación. Concibe la naturaleza humana como noble y guarda celosamente las confidencias y secretos, por amor a la verdad y respeto a la libertad ajena. Por ello es severo en sus juicios, tanto respecto a sí mismo como a los demás.

Tenemos acrisolada, desde entonces, la categoría de la «melancolía generosa», condición del logro creador. Es la síntesis de la contradicción ocio-negocio, propia de la modernidad y que el medievo, necesariamente, ignoró. Dolor y hastío suelen acompañar a toda meditación sobre la historia, escenario imperfecto de la condición humana. El hombre moderno considera melancólicamente la obra que lo hace, precisamente, humano.

Starobinski observa cómo, en la iconografía clásica, la presencia alegórica de figuras ligadas a la melancolía suele estar acompañada por un espejo. Notoriamente en el barroco, por los espejos de la Tour y Velázquez. La mirada melancólica busca el reflejo. Y es coqueta, pues la coquetería goza reconociéndose en un objeto ilusorio, efímero, reflejado. Luego vendrán los *dandys* de Baudelaire y los poetas malditos de Verlaine. Los primeros son criaturas coquetas que se miran constantemente en un espejo, viven y hasta duermen ante un espejo. Son irónicos y se ríen diabólicamente de su propia naturaleza efímera, una mera apariencia. El hombre moderno es, en este sentido, un espejo: su consciencia es una superficie que refleja, que reflexiona, que especula. El espejo es el pensamiento como imagen de la pasividad, de la contemplación melancólica. El pensamiento es el contrapeso a la gravedad, a la pesadez de las cosas, ya que pensar viene de *pensum*, y éste, de *pendere:* colgar, suspender, aplazar, dejar en suspenso. El melancólico suele sostener su cabeza en una mano, suspendiendo el lugar del pensamiento, como si colgara de un cordel imaginario. El *dandy* bodeleriano se pasea por una ciudad que cambia permanentemente, que permanece en el cambio, imagen de esa doble historia donde todo caduca y queda. Baudelaire hace de esa ciudad cambiante la melancólica imagen de la modernidad. Schiller había dicho, y lo repetirá Antonio Machado, que toda poesía es una elegía, el duelo por la naturaleza y el ideal en el momento de desaparecer, de pasar, de convertirse en pasado, en historia, que es duración de lo que pasa.

Los otros, los poetas malditos, celebran en el melancólico el mal convertido en virtud: la lógica de una influencia maligna que diseña minuciosamente la vida como destino, bajo el signo de la perención.

El hombre moderno es, pues, cabe repetirlo, un animal melancólico. Kristeva, apoyándose en el psicoanálisis lacaniano, afirma que toda escritura es amorosa, así como toda imaginación, abierta o secretamente, es melancólica. Vuelve a la melancolía aristotélica, que es la naturaleza misma y aún el *ethos* del filósofo. Todo acto imaginario se desata ante la pérdida, el duelo, la ausencia: se nutre de ellos. El *chagrin* movilizador actúa como fetiche de la obra. El artista melancólico deniega esa dimisión simbólica radical que anida en la depresión, desobedeciendo al rostro oculto de Narciso, que lo llama a la dejadez mortal o al suicidio. No acepta que la pérdida es irreparable, tacha perversamente la nada y crea.

Llevada a su radicalidad, la inacción depresiva, la melancolía es inhibición completa, cesación de la actividad simbólica. Todos somos melancólicos, en tanto nuestra subjetividad se funda en la pérdida (irreparable) de la madre, del objeto materno. Con éste muere nuestro sujeto primordial. Si esta pérdida y este duelo se toleran, la melancolía deviene psicosis depresiva. Si no se tolera, el daño es causa de la producción simbólica. Sustitución de la madre, asunción de la maternidad en el hijo o en la obra. El hambre filial se trueca en canibalismo melancólico.

En otros términos, la Cosa inefable se muda en Objeto efable. El primer paso es la tristeza, que llena efectivamente el hueco. El sujeto es capaz se sentirse triste y



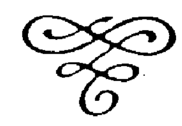
Ex libris de Alberto Durero para Héctor Pomer (1592)

de arropar con tal sentimiento el lugar del Objeto futuro. La tristeza sirve para evocar el Paraíso Perdido de la plenitud, donde existían todos los objetos deseables y era permitida su apropiación. Es la condición afectiva de la recuperación. En el narcisismo de la pérdida, el sujeto se reconoce, como Narciso en el agua especular de

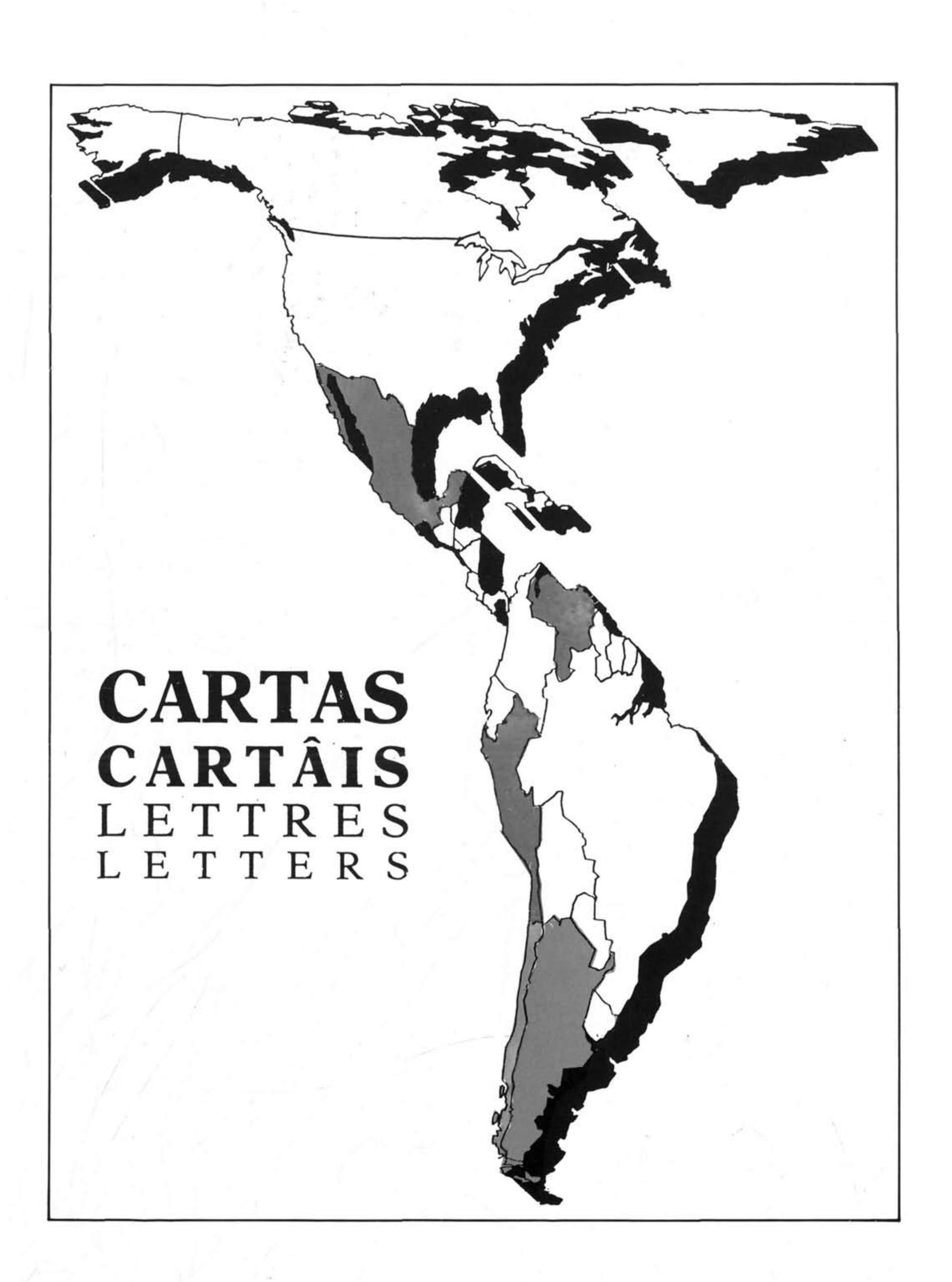
la fuente, y al reconocerse se empieza a construir, denegando la inexistencia mortífera de la Cosa irrevocablemente ausente.

Fuente de nostalgia respecto a un lugar, falta de sentido original y nutricio, la aceptada pérdida de la Cosa actúa como condición para erigir, en tal imaginario lugar, el universo de lo posible. Si se prefiere: la libertad. El hombre moderno es libre porque puede actuar a partir de sus carencias. Y así cerramos, por ahora, el ciclo. Mejor, con estas palabras de Kristeva (pág. 199): «¿El sentido de la melancolía? Nada más que un sufrimiento abismal que no logra significarse y que, habiendo perdido el sentido, pierde la vida».

Blas Matamoro



CARTAS DE AMÉRICA


CARTAS
CARTÂIS
LETTRES
LETTERS



Carta de Argentina

La poesía de Alfredo Veiravé*

La poesía de Alfredo Veiravé, nacido en Gualeguay, provincia de Entre Ríos, en 1928, ha experimentado durante quince años (1970-1985) una evolución singular, acorde quizá con la vocación americana que la distingue. Veamos, en detalle, tal proceso.

Puntos luminosos (Resistencia, Chaco, Editorial «Fogón de los Arrieros», 1970), parecía un libro demasiado actual: el planeta visto con ojos de astronauta. Incluso se permitía ser apaciblemente apocalíptico: Manhattan hundido bajo las aguas. Era una postrera visión del universo transmitida sin demasiado pavor; casi en forma resignada y coloquial. También desplegaba un variado surtido de técnicas de evasión: los interiores de Van Eyck, los rincones de Monet, la abrumadora Enciclopedia del Universo.

Enumeraciones, como él mismo lo dice, que no alcanzan la concentración necesaria. Y ya, desde entonces, turismo y cuartos de hotel, postales y museos, eclipses que sólo se repetirán dentro de 360 años. La cultura y la ciencia unidas. Esto lo llevaba en ocasiones a incurrir en lo obvio, como en el poema «Por el teléfono tu voz» (págs. 35-36) o a caer en la banalidad: llama a la azafata «silencioso arcángel contemporáneo» (pág. 34).

Sin embargo, en otros pomas de la segunda parte, como «Sillas en la vereda» (pág. 37) hay una lograda reminiscencia de la vida de provincia. Lentitud de huéspedes en un hotel de veraneo, que confieren encanto al libro.

Evocación sin temores, porque ella ya no existe, de la casa natal. Jacarandaes y gomeros. El intocable olor de las magnolias. El picaflor, al cual llamaba «una alta curva de esencias recogidas y vibrantes» (pág. 40). Los insectos. Como en el poema que dedica a Proust, él también sabe trabajar con los recuerdos: los rehace, volviéndolos más frescos.

La tercera parte reúne varios poemas de amor. Su familiaridad y su extrañeza. La clandestinidad y el compartido espacio diario. Se advierte en esta sección una inclinación mayor hacia lo narrativo, como en el largo recuento titulado «Trato amable» (págs. 45-49): la historia de una separación que se presenta como muy civilizada. O en «Hotel residencial», un poema de época, de aquella época, como aquel de Roberto Fernández Retamar, titulado «Un hombre y una mujer»: corazones que no dejan de latir ansiosos y a la vez livianos previendo las convocadas alegrías de la carne.

No sucede lo mismo con su poema «La larga noche de los ancianos» (págs. 64-65), donde hay una como diabólica y tambaleante capacidad para transmitirnos sus dilatadas agonías; sus noches donde lo impreciso-legendario y lo concreto-afligente se entrelazan con acierto.

Este fragmento da buena cuenta de tal contrapunto:

Cuando la noche sujeta contra el cielo a los sonámbulos
clavándolos en medio de los reyes de la sangre estremecida,
ellos empiezan a peregrinar por la casa. Abren los
tabernáculos, se bambolean
con manojos de recuerdos entre las leyes y los pecadores.
Observan los techos
arrastrando los pies, metiéndose avispas en el paladar
sintiendo
los órganos que se movilizan como una escarcha, los
depojos del hielo.
Tomándose de las esquinas de las maderas, de los muebles
de caoba
descienden hacia los siglos de la noche interminable. Una
vez vueltos a la cama
horadan el techo con aguas saladas y amarillas espumas
pensando en los árboles de las viejas quintas arrojadas al
precipicio de la memoria.

* *Con este artículo nuestra revista rinde homenaje al poeta argentino Alfredo Veiravé, fallecido en Resistencia (Chaco), el 21 de noviembre de 1991.*

Cabal ejemplo de la forma como Veiravé opera, buscando que la realidad, si bien perfectamente reconocible, se deslice fusionando fragmentos dispares. En todo caso, la impresión final que produce el libro es la de estar urgido por demasiados intereses contrapuestos.

Allí estaban, como temas recurrentes dentro de su futura producción, la actualidad en sus formas más llamativas. También el amor y las egolátricas delicias de ser provinciano, no integrado del todo. El Veiravé lírico y un tanto nostálgico predominaba todavía sobre el Veiravé más enfático y militantemente progresista en sus designios contemporáneos. O como lo dice Horacio Salas: «Desde un tono elegíaco cercano a la línea neorromántica de la generación del 40 evolucionó hacia una poesía donde el coloquialismo acepta la libre asociación de cuño surrealista»[1].

El infierno milenario (Buenos Aires, Sudamericana, 1973) autodefine tal cambio: «Estos poemas son pequeños núcleos de palabras girando en sistemas ptolomeicos alrededor de un átomo desintegrado» (pág. 45). Y lo hacía, con mayor amplitud, en ese aparte de una poética irónicamente titulada «Ahora las explicaciones sensatas»:

todas las figuras
de los textos
son imágenes pasajeras de un caleidoscopio como el cuerpo de Justine
los biombos chinos paneles corredizos pantallas de televisión
llamados telefónicos espacios en el cosmos o en las venas (pág. 80).

Eran estas «asociaciones interminables como en partículas radioactivas», las que hacían más evidente su interés por una existencia que sólo se me ocurre llamar de segunda mano: la televisión, el cine, museos y bibliotecas, postales turísticas, centrándose en sus aspectos más efímeros. Gracias a ellos, Veiravé percibe la realidad; y son ellos los que determinan las superposiciones, a veces confusas, de este montaje de textos, intentando conjugar en vano, realidades nada aproximables.

Si bien, en algunos pocos casos ellas encajaban, como cuando pone a Emma Bovary, una muchacha de provincia, a escuchar discos de los Beatles (págs. 31-32) en otros, como «Descripción del monstruo, ella o la mujer cañón» (págs. 43-44) la relación entre los desalojados campesinos del Chaco y una escultura, profesionalmente de avanzada, del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, no alcanza a magnetizarnos. Se da más bien un esnobismo de la información. Un sospechoso afán de estar al día, cueste lo que costare. Eran, además, los tiempos en que la vanguardia artística creía tener también «buenos sentimientos» morales. Todo material es útil para encender la chispa poética, pero en este libro, de tanteos y aproximaciones, ella no brota con demasiada frecuencia, ni con intensidad suficiente. Son como *flashes* que se encienden y se apagan sin nada que los sostenga.

A la avasalladora presencia de la cultura metropolitana, demasiado visible en tantas referencias, sólo podía responder con la ironía. Esa anécdota, con razón incorporada al verso, acerca del amigo que recorriendo ese museo llamado Europa terminaba por confesar abrumado: «Ya son demasiados Tizianos para un jujeño solo» (pág. 59).

O quizá, con mayor asordinamiento, en el final de un poema como «Nunca escapa el cimarrón si dispara por la loma» (pág. 63), donde reconoce: «Hoy/confuso/débil/criollo y transparente/respondo sólo con tristeza».

En 1975, y dentro de un volumen colectivo[2], Veiravé publicó una monografía titulada «Ernesto Cardenal: el exteriorismo, poesía del nuevo mundo». Allí, analizando la totalidad de la obra del sacerdote-poeta nicaragüense, decía Veiravé: «Podemos describir el lenguaje poético de Cardenal como apertura máxima a la acción comunicativa del emisor en una comunicación directa, en cuanto *reproduce realmente* aquello que no es todavía función estética en sí» (pág. 78). Y añadía: «Ese nuevo realismo penetra en la escritura narrativa y poética mediante la apropiación de todos los elementos de la realidad dentro de un sistema totalizador de estratos históricos, políticos, religiosos, individuales, colectivos, y de un tiempo que es real-concreto, y al mismo tiempo mítico-legendario» (pág. 98).

El lenguaje poético, con palabras de Althusser, tan citado entonces, adquiría una función «práctico-social», desenmascarando las ideologías dominantes. Todos los pa-

[1] *En* Diccionario de autores iberoamericanos, *dirigido por Pedro Shimose. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1982, pág. 435. Ver también: J. G. Cobo Borda,* Antología de la poesía hispanoamericana, *México, Fondo de Cultura Económica, 1985, sobre todo las págs. 46 a 54 del prólogo, referidas a la «Poesía latinoamericana contemporánea, 1960-1980».*

[2] *Varios autores:* Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana, *Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975. La monografía de Veiravé: págs. 61-103.*

sados se ponían al servicio de la denuncia de un presente oprobioso: dictadura, explotación imperialista, Tercer Mundo, y el misticismo revolucionario y la militancia mesiánica marchaban del brazo. Los resultados, a nivel político, son conocidos. A nivel poético basta leer el libro de Cardenal: *Vuelos de victoria* (Madrid, Visor, 1984) para comprobar cómo el impulso lírico se ha convertido en anotación burocrática. Y el exteriorismo en proclama partidista. La vulgata marxista salpicada de referencias locales.

Guillermo Sucre, en su libro de ensayos sobre poesía hispanoamericana, *La máscara, la transparencia,* ha resumido así estos últimos quince años dentro de la trayectoria de Cardenal. Dice Sucre: «Llegamos a 1970. Según sus exégetas, en el año de la segunda conversión de Cardenal con su viaje a Cuba y el libro que luego publica: una apología del régimen castrista. Desde entonces, en efecto, Fidel Castro, Lenin y Mao Tse-Tung aparecen como figuras paradigmáticas en sus poemas, especie de redentores que pronuncian sentencias casi bíblicas o evangélicas. Son los nuevos profetas que Cardenal busca aliar con Cristo», concluyendo: «Reino de Dios, Revolución y Poesía, son así equivalentes y hablan por boca de Cardenal. Quizá no haya otro poeta en el mundo con más confianza que él: lo asiste una beatitud clarividente. A través de sus últimos libros se siente que *lo Inefable* le ha revelado y confiado todos sus designios»[3].

En 1976, un año después de su ensayo, y muy influido por Cardenal, Veiravé publicaba *La máquina del mundo* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana). El poeta de provincia, que había hecho suya toda la cultura desde una perspectiva exclusivamente contemporánea, hacía que las paltas y lapachos del Chaco se entrelazaran con Jacques Monod y Cassius Clay, y esto en poemas que en ocasiones tienen la concentrada agudeza del epigrama y en otras, la dilatada imprecisión de una prosa apenas enumerativa. Largos catálogos para disimular quizás afectuosos poemas de amor. En otras ocasiones, libros de historia natural, como el de José Jolis sobre el Chaco (1789) le daban pie para revertir, sobre el hoy, la mirada del ayer.

Era todo un juego de espejos reflejando su eufórico descubrimiento de la poesía latinoamericana, corroborado por los textos didácticos y las antologías correspondientes, que realizó en aquel entonces para la editorial Kapelusz. Ernesto Cardenal, Álvaro Mutis, Carlos Martínez Rivas, Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y, cómo no, su maestro y coterráneo Juan L. Ortiz, sobre quien escribiría, años más tarde, un volumen crítico, sustentaban, como referencia amistosa, una escritura más digresiva que concentrada, pero no por ello menos exacerbadamente personal. El mundo era suyo: los 350 millones de años del «colacanto» eran su misma vejez observada en el pozo semisurgente de Gualeguay, su solar natal.

Como él mismo lo recalcaba:

solamente un deseo de vivir en familia
apretar el fósforo entre los dedos y seguir escribiendo
contra viento y marea.
(Vida en familia, pág. 60).

Éste era su propósito, quizá más circunscrito, pero mucho más real. El dramático combate entre Europa y América se reducía a una más modesta lid entre Buenos Aires y el interior, y en un poema titulado «Las carabelas de Colón» (pág. 23) la magna gesta del descubrimiento se convertía en un episodio más del cotorreo literario y el afán de figurar.

Veiravé establecía su opción: lejos del reconocimiento indiscriminado, que exalta en su show, con igual indiferencia, vedettes como boxeadores, gángsters como escritores, él prefería ser «moda en las aldeas» pero no en Buenos Aires. El elegía el «realismo mágico» de su provincia, incluso en medio de su marginamiento y su miseria: la otra Argentina. Él ya buscaba retirarse a tiempo «de la difícil carrera literaria». Ésta había perdido todo sentido en un mundo sobresaturado de best-sellers y totalmente desjerarquizado.

Por ello en *Historia natural* (Buenos Aires, Sudamericana, 1980) la perspectiva cambia de modo tajante. Ahora los animales —un cangrejo, una cucaracha— son los que miran a los hombres. La consecuencia, como es factible suponer, no resulta demasiado halagüeña para los humanos. Son ellas, las bestias, las que nos juzgan y espían, las que, finalmente, se revelan como mucho más

[3] *Guillermo Sucre:* La máscara, la transparencia, *México, Fondo de Cultura Económica, 1985, págs. 283-284. Por su parte Hellen Ferro, en su trabajo inédito* La poesía del Tercer Mundo en Hispanoamérica *subdivide el período comprendido entre 1960 y 1985 en cuatro apartados, que corresponden, en alguna forma, a la evolución de la poesía durante este período. Son ellos «La elección política», «La canción protesta», «El compromiso tercermundista» y «La despolitización».*

inteligentes que los civilizados. Son ellas, en la desaforada pasión selvática, las que nos restituyen una perdida dimensión de nuestra piel y nuestros huesos. Somos mirados, palpados, finalmente absorbidos y chupados. No somos nada. Hoy, es bien sabido, nadie puede contemplar la naturaleza con inocencia. Son tantas las mediaciones, los anteojos para verla, que precisamente en este libro de Veiravé plagado de referencias a ellas —ciencia, turismo, ecología incipiente— se da una saturación total del horizonte. Y es ella la que esta mirada animal trata de romper. Hablando de «Cangrejos en la playa de Armacao» dirá:

Lo cierto es que nos miran con dos enormes radares negros
y de costado utilizan la cámara fotográfica con
un solo ojo electrónico compuesto por
millones de células solares (pág. 13).

No es derogatorio recordar que por la misma década tanto Alberto Girri, en la Argentina, como José Emilio Pacheco, en México, elaboraban sus propios bestiarios sin hablar, claro está, de las artes plásticas: recuérdense, tan sólo, los animales acoplados de Francisco Toledo, el pintor mexicano.

Son tan diversas y contradictorias las visiones (o versiones) que tenemos de la realidad, en el caótico flujo informativo de nuestros días, que ya parecía imposible tener *una* visión propia. En consecuencia, ¿por qué no invertir el ángulo de enfoque y pensar que desde abajo o desde arriba —la mirada del ave o el reptil— podemos analizarnos mejor? Era ya una postura límite.

La censura, además, obligaba a estos quiebres y poetizar, la más inocente de las ocupaciones, podía ser simultáneamente banal y peligrosa. Asumir el riesgo o ahogarse entre los estereotipos más cómodos. El propósito de insertar *todo* en el poema no sólo lo desquiciaba, volviéndolo un batiburrillo de signos escapándose en todas direcciones. Hacía también que el lector, como en cualquier sociedad de consumo, incluso de consumo poético, quedase saturado. Sólo la remozada agresividad de la violencia, señalándole una vía única, se erguía como sola panacea para sacarlo de tal pantano. Pero también quedaba, más modesta, la secreta elusividad de la inteligencia, que si bien interpretaba el mundo, también reconocía cómo el mundo la forjaba. Al reconocerlo, al verlo, por fin, el mundo cambiaba.

Consciente de la esterilidad en que el exteriorismo iba desembocando, en su último libro, *Radar en la tormenta* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985) Veiravé revela pero también oculta. Hace que su poema errático, como él mismo lo califica, se interne por este «macabro tiempo extravagante». Allí donde «el infierno de las torturas», son sus palabras, y esa «retórica del miedo» llamada autocensura, han arrojado como saldo «la banalidad de las palabras humilladas».

Por ello, «argentinamente desolado», y en medio de «una nación atomizada», esquivando tanto al censor fortuito como «los dardos venenosos del rencor» él, hablando en apariencia de otra cosa, no tiene más remedio que confesarnos, explícito, autoconmiserativo y brutal, todo su dolor: el de ver a su hijo partir para la guerra de las Malvinas, por ejemplo.

A él no lo podíamos distinguir
cuál era desde la terraza porque
ya no era nuestro hijo, sino un soldado que iba hacia la guerra
y a mí se me cruzaron todas las palabras
rotas
tartamudas (pág. 67).

Pero estas palabras trascendían lo personal, convocando una dimensión más amplia: la de su historia patria.

No la muerte personal sino la que decidieron los otros:
injurias, cacerías, degüellos de caudillos que son boleados al
lado de
una laguna política, o el pajonal de Echeverría.
Unas voces dicen: ¿me amas?
otras: ¿por qué me matan?.
Entre esos dos espacios sobrevivimos. *(Voces entre dos espacios,* pág. 65).

Lo individual era lo colectivo y la historia, de algún modo, reflejaba la naturaleza donde ella se había dado. Anotaciones, apenas, de un sobreviviente. Luego del drama, en un poema precisamente titulado «Textos y contextos», Veiravé concluía con un rapto a la vez imprecatorio e irónico, que sintetiza su actual búsqueda. La inundación no sólo era una catástrofe natural, repetida todos los años. Había llegado a ser parte de la inconsistente inconstancia del carácter nacional. «Yo, argentino: no me meto».

En éste un gran país no cabe duda
porque no logramos conmovernos juntos. Quiero decir,
que las aguas están llegando hasta nosotros
y sólo queremos que no llueva (pág. 75).

Seamos borgianos: apelemos de nuevo a los diccionarios. En el de Horacio Jorge Becco se dice: «Consustanciado con el litoral de su infancia, (Veiravé) vive en Resistencia (Chaco) desde 1957, promoviendo, construyendo y dejándose transformar por el clima, las metáforas y los sueños. Ha multiplicado su tierra en nostalgia y poesía con cierto humor, con palabras justas, con lo cotidiano geográfico e ilusorio»[4].

Una acertada descripción de una poesía que ha logrado incorporar los lapachos del Chaco al árbol mayor de la poesía latinoamericana y que ha reivindicado siempre el valor de ser un poeta provinciano. Pero lo más decisivo es aquello que señaló el también poeta Joaquín O. Giannuzzi refiriéndose a su obra: el establecimiento de una mediación ética entre forma e historia[5]. Con la ambigüedad espejeante de la primera él ha respondido al horror unívoco de la segunda.

J. G. Cobo Borda

Carta de Chile

Nuestro déficit de espesor cultural

La conmemoración de 1992 y la controversia en torno a la participación chilena en la Feria de Sevilla han puesto, una vez más, en circulación, preguntas como ¿qué somos? ¿hacia adónde vamos? y ¿cuál es nuestra verdadera identidad cultural? Frente a tales inquietudes vale la pena mirar hacia atrás.

La cultura no es la realidad real, la cultura chilena no es por ende equivalente al país o a la nación, es más bien un recorte, un modo en que la sociedad se expresa y se autorrepresenta, una suma y una trama de sentidos e interpretaciones que han tenido una fisonomía cambiante. Cambiante en lo que ella efectivamente ha sido a lo largo del tiempo y cambiante también, por la mirada que en cada momento la constituye de una manera distinta. La cartografía de esa cultura se ha perfilado desde la independencia como una contradanza de ideas y práctica social, en un proceso de inclusiones y exclusiones, de zonas privilegiadas u olvidadas, que responden a determinados nexos y hegemonías sociales e históricos.

Se trata de un escenario que con frecuencia ha estado ocupado por la disputa entre dos tipos de centauros: por la polémica entre hombres montados a caballo en libros y hombres montados a caballo en la realidad. En 1810, apenas unos meses después de la instalación de la Primera Junta de Gobierno, Manuel de Salas hacía el siguiente diagnóstico de la herencia cultural de la Colonia:

> Nos han mantenido en la oscuridad. Los buenos pensamientos que leíamos en los pocos escritos útiles que, por descuido, pasaban a nuestras manos, los tachaban de quimeras y cuentos, o los llamaban proyectos sólo buenos para libros. Estoy cansado y podrido de oir decir, a boca llena y arqueando las cejas: «Esto no es adaptable; no lo permiten las circunstancias locales».

Con Manuel de Salas, Juan Egaña y Camilo Henríquez, se inicia, en el contexto de la emancipación, una posta de pensadores imbuidos del enciclopedismo europeo, pensadores que postulan una senda de civilización y progreso con los parámetros del pensamiento ilustrado, y a contramano de la tradición y el espesor cultural del país.

Un segundo momento de esta posta se da a partir de 1840, con Lastarria, Bilbao, los hermanos Amunategui,

[4] *Horacio Jorge Becco,* Diccionario de literatura hispanoamericana, Autores, *Buenos Aires, Huemul, 1984, pág. 300.*

[5] *Joaquín O. Giannuzi, «Una poética del mundo total», reseña de* Radar en la tormenta. Clarín. *Buenos Aires, suplemento «Cultura y Nación», 14 de noviembre de 1985, pág. 5.*

Vicuña Mackenna y Sarmiento, entre otros, quienes expresan e institucionalizan un conjunto de ideas y aspiraciones que durante la segunda mitad del siglo van a permear todos los niveles de la sociedad chilena.

Estas aspiraciones son en el plano jurídico la soberanía del individuo y la libertad como eje del sistema (libertad de imprenta, de culto, de prensa, de industria, electoral y de creación); en el ámbito político, la forma republicana de gobierno y la separación e independencia de los poderes del Estado; en la historiografía, el relato de una nación que se inscribe en la ley del progreso y que se constituye como negación del pasado colonial; en las letras, el afán de una literatura que exprese a la sociedad de la época y que emancipe a los espíritus de los valores del pasado; en el plano institucional, la separación entre Iglesia y Estado; en la educación, el predominio del laicismo racionalista; y en la vida social y en las costumbres, la apropiación constante de modelos europeos y el afrancesamiento.

Desde 1840 y durante lo que resta del siglo todas estas aspiraciones e ideas-fuerzas se canalizan con extraordinaria vehemencia a través de diarios, revistas, obras históricas, tratados de jurisprudencia, discursos políticos, leyes, agrupaciones sociales, clubes de reformas, partidos políticos, logias masónicas, instituciones educativas, novelas, piezas de teatro, expresiones gráficas y hasta modas y actitudes vitales. Todo este conjunto, con sus agentes y circuitos, es lo que llamamos cultura liberal. La paulatina hegemonía que esta constelación ejerce sobre la sociedad chilena, y la tensión con la visión ultramontana y conservadora, dominan casi todo el espacio político-intelectual del período.

En cuanto a las ideas, el itinerario de este recorrido (desde el liberalismo jacobino, pasando por el liberalismo racionalista y antipopular a lo Benjamín Constant, hasta el liberalismo positivista) acarrea un pecado original. La conciencia liberal chilena resulta abstractamente nacionalista, puesto que en su momento fundacional se define casi en la pura oposición a lo español y al pasado colonial, encontrándose en la paradoja de tener que fundar una cultura propia a partir de elementos ajenos. De ello se desprende que «lo chileno», para los hombres montados a caballo en libros, nace como valor o como idea antes de tener una existencia real. Dentro de este estilo intelectual las ideas tienden a transformarse en esquemas absolutos con respuestas para todas las inquietudes, y los idearios cristalizados pasan a ocupar el lugar que deberían ocupar los procesos de expresión de un espesor cultural propio o de creación de símbolos e ideas a partir de él.

Este tipo de conciencia liberal incide en los más diversos ámbitos (literario, jurídico-político, historiográfico, etc.) y constituye uno de los ejes en la construcción intelectual de la nación durante el siglo XIX. Antes de 1840, se da, por supuesto, el interregno de Portales, en que priman los hombres montados a caballo en la realidad. Y también los mediadores —como Andrés Bello— que buscan articular a unos y a otros con la realidad. Gracias a esta articulación se perfila, entonces, tempranamente, el Estado, en circunstancias que en otros países de América Latina se vive todavía en la montonera. A los ojos de la conciencia liberal, el momento de Portales, más que invalidar el proceso de hegemonía que describíamos, corresponde a un remanente colonial que lo justifica y lo hace necesario.

En el siglo XIX se patentiza entonces lo que consideramos nuestra marca de fábrica: el déficit de espesor cultural. Por una parte, porque en el proceso de la hegemonía liberal se ha venido sistemáticamente negando ese espesor. Se lo niega, por ejemplo, cuando se concibe el progreso como equivalente a desespañolizarse y a secularizar la sociedad. Por otra parte, porque durante ese período la vida y los parámetros culturales están afincados sólo en la élite urbana ilustrada y no en todos los sectores de la sociedad. A esta carencia de expresividad de los sectores sociales de la época, se suma la pobreza de aportes demográfico-culturales o de origen étnico. En Chile, a diferencia de otros países de la región, la mezcla física con indígenas no significó mezcla cultural.

El déficit de espesor cultural en la cultura chilena del siglo XIX es precisamente lo que captará el hecho de que las ideas se constituyan en la principal fuerza dinámica de esa cultura. Condición ésta que otorga a la misma cierta ingravidez, cuyas huellas se advierten en una identidad blanda y gris, en la ética del disimulo y del pasar desapercibido.

A fin de siglo, a partir de 1880, se produce un nuevo momento de transformaciones históricas que afectan decididamente el mapa cultural. Se inicia en esos años una

etapa en que la práctica social se convierte en el factor más dinámico de la cultura. En efecto, con la presencia e incorporación creciente de sectores medios y populares se va conformando un nuevo escenario social y político. Un escenario en el que la condición social diversa va acompañada por una diversidad cultural de conocimientos, creencias, tradiciones, usos, costumbres y lenguajes. En Santiago o Valparaíso, por ejemplo, coexisten, a unas cuadras de distancia, la ópera, la zarzuela y la lira popular; la alta cultura, la (todavía incipiente) cultura de masas y la cultura popular, lo urbano y lo rural. Un espacio cultural, en síntesis, en que por primera vez se dan las condiciones para la constitución de lo nacional popular.

Este proceso de constitución de lo nacional popular puede seguirse en la poesía. En un primer momento, en la década de 1880, se observa la coexistencia de constelaciones poéticas diferentes y separadas. Por una parte la poesía culta en el registro modernista en torno a Rubén Darío y el salón de Pedro Balmaceda Toro, y por otra, la lira popular pregonada por verseros y canillitas en las proximidades de la Estación Central de Santiago. Luego, en un segundo momento, se dan algunos casos de biculturalismo; vale decir autores que se instalan en el mundo de la cultura popular, pero también en el de la poesía culta. Actores que hablan en dos registros y con dos voces.

Tal vez, el caso más destacado fue el del poeta Carlos Pezoa Veliz, hijo, al parecer, de una empleada doméstica, pero que tuvo acceso a la educación. Pezoa Veliz fue un notable poeta culto en un registro próximo al modernismo, un charlador intencionado y lúcido en tertulias y salones literarios; pero también participó —aparentemente por necesidades económicas— en contrapuntos de pie forzados en fondas y tabernas del puerto. Escribió décimas y hojas de lira con el seudónimo de Juan Mauro Bio-bio, en lo que él mismo consideraba su «obra clandestina».

Otro caso fue el del diarista y dramaturgo Juan Rafael Allende, que escribió teatro costumbrista e histórico, en un registro de crítica social: obras como *La República de Jauja* (1889) o *Un drama sin desenlace* (1892). Pero también muchísimas décimas y hojas de lira con el seudónimo de «El Pequén», en un registro de cultura popular. Son ejemplos que indican que este diálogo entre dos espacios culturales diversos, todavía a fin de siglo se daba de modo escindido, y bajo una modalidad esquizofrénica.

En un tercer momento, en las primeras décadas de este siglo, lo culto y lo popular se articulan y potencian mutuamente. El biculturalismo ya no se da de manera escindida, sino integrado en una misma vertiente de energía cultural: es la etapa de constitución de lo nacional popular. Pensamos en autores como Antonio Acevedo Hernández, Pablo de Rokha y hasta en algunos momentos de Neruda y Gabriela Mistral. Es también, por otra parte, la etapa del nacionalismo cultural, del criollismo, y de óperas basadas en los caciques Lautaro y Caupolicán.

Es además, un período de descrédito y desilusión de la cultura liberal. Una etapa en que los hombres montados a caballo en la realidad son mitificados y desde allí propinan estocadas a quienes han cabalgado en libros. Hasta los propios positivistas y naturalistas de la época no aspiran a otra cosa que al inventario empírico y múltiple de la realidad, de modo que la hoja impresa sea una suerte de registro o de mapa que coincida con el país real. No es casual que en este contexto la poesía se constituya desde entonces en el género más significativo de indagación estética y en una suerte de sublimación de la ingravidez y del déficit de espesor cultural: con Huidobro en la región áurea, con Neruda en lo terrestre y en la materia, y con Gabriela Mistral en lo visceral y en las entrañas.

El nuevo escenario social y político que acompaña a la modernización de comienzos de siglo, se traduce, a partir de 1920, en un Estado que amplía sus bases de reclutamiento y de participación a los distintos sectores sociales. El Frente Popular de 1930 traduce este fenómeno en el plano político. En este contexto se reformula el papel del Estado como un organismo que debe abrir cauces al desarrollo de la cultura y ser una especie de garante de la democracia cultural. Se va constituyendo así un modelo de hibridación cultural, de cauces abiertos y de vasos comunicantes en la perspectiva de lo nacional popular.

El camino recorrido por Violeta Parra, desde un folklore marginal de funcionalidad restringida en la pequeña localidad de San Carlos en la década del 30, hasta alcanzar en la década del 60 un alto nivel de reconocimiento como expresión auténtica de identidad nacional con plena fuerza artística y sociocultural, ejemplifica bien

la virtualidad del modelo. Un modelo en que la práctica social y política vino a ser el catalizador que interconectaba lo culto y lo popular, generando así un espesor que suplía la pobreza de aportes culturales demográficos y étnicos, y que hacía más soportable la levedad del ser.

Las dos últimas décadas con sus bandazos de fundamentalismo —desde el fundamentalismo totalizador de izquierda, pasando por el fundamentalismo de la seguridad nacional en la dictadura hasta el fundamentalismo de los consensos en la transición— vinieron a corroborar lo que ya se podía predecir a partir del diagnóstico anterior: que la cultura chilena durante el siglo veinte ha sido en gran medida un subproducto de la práctica social y de la política.

Es en el marco de estas constataciones donde hay que volver a las preguntas iniciales: al problema de nuestra identidad cultural, al «¿qué somos?» y al «¿hacia adónde vamos?».

Bernardo Subercaseaux

Carta de México

El castrismo en México

Las noticias de las últimas semanas parecen una película de ciencia ficción. Lo que leemos en los periódicos y vemos en la televisión no deja de asombrarnos. ¿Quién hubiera podido decir hace unos años que en el inicio de esta década se izaría en el Kremlin una nueva bandera y que la Unión Soviética se desintegraría? Desde luego, tanto en el continente europeo como en el americano hubo quienes anunciaron el desmoronamiento de esa potencia mundial. Sin embargo, nunca dijeron que esto iba a ocurrir tan rápidamente.

Lo más sorprendente de todo es que los defensores de Stalin, de los campos de concentración, de las invasiones de la URSS a Checoslovaquia, Polonia, Afganistán, de las persecuciones masivas, de las censuras en la prensa y en las editoriales, de las excomuniones y los calabozos, siguen defendiendo ahora el gobierno de Fidel Castro. Un grupo de pintores mexicanos ha organizado una subasta para fletar un barco cargado de petróleo para abastecer a la isla. Según sus declaraciones, la iniciativa se debe a la urgencia que tienen de «salvar» a Cuba del Imperialismo Internacional y preservar su «soberanía». Paradójicamente, todos esos pintores están siempre dispuestos a vender alguna de sus obras —en dólares, desde luego— a algún coleccionista norteamericano, francés, alemán o español, o de participar en alguna exposición individual o colectiva en los países donde las libertades están garantizadas. Algunos de ellos, incluso, se dicen partidarios de la democracia. ¿Por qué, si se dicen partidarios de la democracia, apoyan moral y económicamente a un gobierno que enjuicia y persigue a cualquier tipo de disidencia? ¿No es una contradicción? ¿Por qué si defienden la «soberanía», nunca protestaron por la presencia del ejército soviético en la isla o la del castrista en Angola, Etiopía y Nicaragua? ¿Por qué confunden al pueblo cubano con su tirano? ¿Qué van a decirnos esos pintores cuando la última dictadura comunista de occidente caiga y en la televisión aparezcan los ciudadanos de ese país, ya sin miedo a la censura, hablándonos de lo que fue el paraíso revolucionario en las últimas décadas? Posiblemente no digan nada, o defiendan algún otro poder perverso que surja, muy alejado desde luego, de los principios libertarios. Hay que recordar que muchos de nuestros intelectuales en este siglo tuvieron simpatías por Hitler, Stalin, Mussolini, entre otros.

Pareciera que Fidel Castro, después de treinta y tres años de dictadura, ahora que ha dejado de recibir la sub-



vención billonaria de la Unión Soviética, se hubiera decidido, con un control absoluto de todos los ciudadanos, a emprender un viaje hacia la semilla, a la imagen y semejanza del famoso cuento de Alejo Carpentier. En ese país, como es sabido, se ha suspendido total o parcialmente la circulación de coches, autobuses y tractores, entre muchas otras cosas. Además, la población apenas tiene qué comer y en los hospitales faltan medicinas e instrumentos básicos. A pesar de que uno de cada ocho cubanos vive en el exilio y a un porcentaje altísimo le gustaría abandonar el país, incluso arriesgando sus vidas y las de sus hijos —como lo han venido haciendo durante décadas— y otro tanto está esperando que se desmorone el sistema, Castro sigue repitiendo los disparates de siempre. Por lo visto, el futuro de ese país es la guerra civil —cosa que sería lamentable—. En repetidas ocasiones, escritores, artistas, pensadores, políticos y científicos, han pedido, a través de la prensa, un plebiscito para evitar que corra la sangre. Hay que recordar que los firmantes de esas cartas tienen posturas políticas muy diversas que oscilan entre la socialdemocracia y el conservatismo, pasando por todas las gradaciones. Es decir, los firmantes de esas cartas tienen como común denominador un espíritu democrático. A pesar de lo ocurrido en países como Rumania y Albania, el viejo dictador sigue obcecado en su idea fija. Desde luego, se puede argüir que Castro cuenta con el apoyo de una parte de la población. Sería interesante preguntarse si ese apoyo es real o es consecuencia del terror en el que vive la gente. Se sabe que todo aquel que no apoye públicamente al sistema es castigado por lo mismo. Las formas de castigo son también conocidas y varían según el caso: disminución del abasto de productos básicos para su alimentación, sanciones en el empleo, trabajos forzados y, en algunos casos, persecución. ¿Por qué si los portavoces del gobierno cubano dicen que el «pueblo» está con Fidel no convoca éste último a elecciones libres? Desde luego, oponerse al voto popular demuestra la impopularidad de su régimen.

Si el no apoyar públicamente al gobierno de Castro tiene consecuencias como las que he señalado, oponerse abiertamente a él tiene efectos mayores. Como es sabido, a los disidentes se les castiga con tratamientos psiquiátricos —cuyas técnicas son los electrochoques, la ingestión de altas dosis de drogas psicotrópicas—, cárcel tortura o muerte. Por ejemplo, a la escritora María Elena Cruz Varela, Premio Nacional de Poesía en 1989, por tan sólo haber encabezado un manifiesto firmado por un grupo de intelectuales cubanos en el que se solicitaba «un diálogo entre el gobierno y la oposición para entronizar la democracia en el país por vía pacífica», después de invadir su casa, de golpearla en público y de hacerle «comer» los manuscritos de sus poemas, delante de sus hijos, la sentenciaron a dos años de prisión. Las purgas que está siguiendo Castro nos hacen recordar los peores años de Stalin.

Una cosa que sorprende a muchos mexicanos es la lamentable postura que mantiene nuestro gobierno con el de Castro. Mientras el Estado mexicano en los últimos años ha emprendido una serie de reformas económicas de corte liberal (privatización de las empresas y el campo, reestructuración del sistema financiero y la creación de un Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos y Canadá), reformas que son plausibles y que han sido la base para el inicio de la recuperación de la nación, sigue apoyando al régimen comunista antillano. En más de una ocasión me he preguntado por qué. Si la política exterior de México está basada en los postulados de la no intervención y el reconocimiento de los pueblos y no de los gobiernos ¿por qué el estado mexicano mantiene una postura partidista en ese caso y por qué confunde a Castro con su pueblo? ¿Acaso la Revolución Cubana, para el Gobierno mexicano, es un tabú difícil de desmantelar? ¿Cuál va a ser la relación del gobierno de México con el futuro gobierno de Cuba cuando ese país se democratice?

Con el desmoronamiento de la URSS comienza la historia de las repúblicas que conformaron ese inmenso y poderoso imperio. La desintegración de la URSS me hace pensar en la fragmentación de la hegemonía española en las primeras décadas del siglo XIX. Cada una de las repúblicas latinoamericanas a partir de la independencia empezó su propia historia. Hubo virreinatos como fueron el de la Nueva España, el de Nueva Granada, el del Perú o el del Río de la Plata, que además de fragmentarse en países tuvieron numerosas guerras internas y en algunos casos sufrieron invasiones extranjeras. Por ejemplo, la Nueva España se fragmentó en tres grandes territorios: lo que hoy es México; lo que son los países centroamericanos, y los territorios que forman parte de

los Estados Unidos. Posiblemente, como los países latinoamericanos, las nuevas repúblicas ex-soviéticas, además de modificar los límites de sus territorios, también pasen por procesos de revueltas, guerras civiles, golpes de Estado, invasiones, dictaduras, instauraciones de gobiernos democráticos. Se puede decir que la historia en este momento tiene un paso más acelerado del que tenía hace casi dos siglos. Los medios de comunicación y la concentración de la población en las grandes urbes han contribuido a esta aceleración de la historia. Además, la intervención de organismos como las Naciones Unidas, y la comunidad de países democráticos, también ayudarán en lo posible —y eso es lo deseable— a que las transformaciones se den de una manera pacífica y ordenada. Sin embargo, el proceso, en mayor o menor tiempo, puede ser parecido.

La desintegración de la URSS modifica también las relaciones de poder en el resto del orbe. Si los conflictos que hubo en el mundo durante la guerra fría estuvieron determinados, o por lo menos influidos por la tensión creada entre la Unión Soviética y las potencias democráticas, con la distensión, las circunstancias han cambiado. Si Estados Unidos, al terminar la segunda guerra mundial, se convierte en líder comercial, económico y político del mundo libre, en los últimos años la Comunidad Europea y el Japón se presentan como competidores.

Por otra parte, el desgaste que produjo la guerra fría ha dejado debilitadas las economías del orbe, tanto en los países que estuvieron sometidos a la bota comunista como en los democráticos. Desde luego, los primeros están en una situación económica y social deplorable. Reconstruir esos países y lograr que sus ciudadanos tengan acceso al bienestar, al auge y a la estabilidad política que tienen sus vecinos europeos va a ser una empresa de titanes. Como consecuencia del empobrecimiento límite de las ex-repúblicas soviéticas y de los países recién liberados de Europa Central, la Comunidad Europea, que había logrado un equilibrio envidiable en las últimas décadas, al enfrentarse ahora a los problemas que tienen esos países —desempleos, nacionalismos, falta de capital para la inversión, lucha por los arsenales bélicos y por propiedades comunes, ausencia de una cultura democrática, guerras civiles y migraciones masivas, entre tantos otros— de ninguna manera va a interrumpir su crecimiento y auge sostenido. La interrupción de este crecimiento y este auge, como ya se está observando en algunos países, va a generar recesiones y con ellas nuevos problemas.

Estados Unidos, por su parte, en los próximos años tendrá que reactivar su economía y hacer que sus productos sean competitivos en el mercado internacional. El reto, sin duda, es grande. La recesión reciente es un síntoma de este fenómeno. El gasto desorbitado —y necesario según mi opinión— en la carrera armamentista durante la guerra fría hizo que la inversión no fuera canalizada a otros sectores de la economía; de ahí que en este momento los productos norteamericanos se enfrenten con la competencia de los productos japoneses. Los norteamericanos, de acuerdo con su política de mercado libre, compran todo lo que viene de Japón y este país, con su economía protegida, compra muy pocos productos occidentales. Esto puede crear una nueva tensión el orbe.

El Tratado de Libre Comercio para el cual Canadá, Estados Unidos y México están trabajando a marchas aceleradas podrá ser una de las soluciones para una estabilidad y una prosperidad futuras en el hemisferio norte del continente americano. Con este Tratado, el mapa económico del hemisferio se verá modificado. Posiblemente, una vez constituido ese mercado, como sucedió en la Comunidad Europea, otros países iberoamericanos podrían seguir el ejemplo de México e incorporarse al mismo. Si la modernidad se inicia con el conflicto entre Reforma y Contrarreforma, quizás, en las primeras décadas del siglo XXI, se concilien a través de la unión económica de México con Estados Unidos y Canadá estas dos formas de entender el mundo en Occidente. En más de una ocasión me he preguntado qué va a surgir de este maridaje. Posiblemente suceda algo parecido a lo que sucedió en Europa en los albores del Renacimiento. Entonces, quizás, el mundo entrará en una nueva era histórica.

Si durante las décadas de los treinta y cuarenta en los distintos países del continente americano la preocupación de muchos intelectuales fue preguntarse sobre las identidades nacionales —Williams Carlos Williams sobre los Estados Unidos, Octavio Paz sobre México, Borges sobre la Argentina, Oswald de Andrade sobre el Brasil—, la pregunta ahora sería quiénes somos los americanos. Sin duda alguna los intelectuales y escritores europeos

hace tiempo se preguntan sobre su identidad regional. Si con el inicio de la modernidad, Occidente se debatió entre Reforma y Contrarreforma, el debate futuro quizá sea entre América y Europa, también dos formas del ser occidental, aunque este debate no tenga que ser conflictivo.

Manuel Ulacia

Carta del Perú

¿Sobrevivirá la coca?

Un objeto simbólico para una cultura puede verse sujeto, con el tiempo, a variaciones de diversa índole en su función, incrementando su contenido e inclusive torciéndolo. El mismo objeto simbólico, puesto en contacto con otra cultura, puede ser malinterpretado y rechazado, o simplemente, asumido de otro modo. Es éste el caso de la coca en el Perú, una planta sagrada para la cultura andina, desde la época prehispánica, y hoy vilipendiada materia prima para la obtención de drogas.

Mucho antes de la eclosión del negocio de la droga, aún en este siglo, la coca sirvió como elemento de distinción social manipulado con intención discriminatoria por grupos citadinos de origen real o pretendidamente europeo. Para estos grupos, más o menos pudientes desde el punto de vista económico, el uso de la coca, o la costumbre de *chacchar* (masticar) la hoja de coca, definía a una raza inferior, degradada y embrutecida por este hábito. Pero lo cierto es que esa costumbre ancestral, de muy distinto significado en esa antigua cultura, fue alentada por representantes de la cultura foránea que necesitaban de la fuerza de trabajo indígena por más horas y con menos alimentos. Los indios iban a trabajar la tierra para sus nuevos dueños chacchando la coca que el patrón les vendía en el tambo, y de la bola que pasaban de un lado a otro de la boca durante largas horas extraían energía y mataban el hambre.

El escritor peruano Ciro Alegría se refiere a la coca en un pasaje de su novela *El mundo es ancho y ajeno:* «Los comuneros, naturalmente, conocían la dulce coca. Compraban las fragantes hojas de color verde claro en las tiendas de los pueblos o alguno incursionaba para adquirirlas en los valles cálidos donde se cultivan. Al macerarlas con cal, se endulzan y producen un sutil enervamiento o una grata excitación. La coca es buena para el hambre, para la sed, para la fatiga, para el calor, para el frío, para el dolor, para la alegría, para todo es buena. Es buena para la vida. A la coca preguntan los brujos y quien desee *catipar;* con la coca se obsequia a los cerros, lagunas y ríos encantados; con la coca sanan los enfermos; con la coca viven los vivos; llevando la coca entre las manos se van los muertos. La coca es sabia y benéfica». El punto de vista de Alegría es el del acercamiento al modo de vida del campesino indígena, como es el caso de otros escritores, antropólogos, historiadores y científicos, pero ésta nunca fue una actitud generalizada ni mucho menos oficial.

En 1991, el gobierno peruano firmó con el de los Estados Unidos de América un convenio sobre política de control de drogas y desarrollo alternativo, que es la respuesta bilateral a los acuerdos a que se llegó en la primera Cumbre Presidencial de Cartagena para la lucha contra el tráfico ilícito de drogas, realizada en 1990, y en la que participaron también, Bolivia y Colombia. El

compromiso fundamental de dicho convenio es la colaboración estrecha entre los gobiernos de ambos países para conseguir la reducción drástica tanto de la oferta como de la demanda de drogas y sustancias psicotrópicas, básicamente derivadas de la coca. Los países firmantes se autodefinen en el texto del convenio como «el mayor consumidor de los derivados de la coca y el mayor productor de hoja de coca».

Además de consideraciones generales sobre cuestiones políticas, económicas, ecológicas, de seguridad y derechos humanos, el convenio apunta a «lograr en el más breve plazo, una reducción sustancial o la total eliminación del cultivo ilegal de la hoja de coca en el Perú y la comercialización de sus derivados». El documento expone que los campesinos cocaleros conforman una clase económicamente deprimida y que el cultivo de esta planta puede muy bien ser sustituido por otros más rentables, los cuales no se especifican, siempre que se den las medidas adecuadas para que esto sea posible, incluyendo el suministro de infraestructura. El convenio no toca en ningún momento, ni siquiera de soslayo, la otra cara de la realidad de la coca y, tal vez, para la consecución de sus fines resulta coherente que pretenda ignorarla. La ambigüedad del fragmento citado más arriba («reducción sustancial o total eliminación del cultivo ilegal»), como si las dos posibilidades fueran equivalentes en vez de sobrepasar la segunda a la primera y por ello, seguramente, ser el objetivo real, revela una voluntad de encubrimiento de la complejidad del problema que el asunto del cultivo de la coca encierra.

El convenio habla del cultivo ilegal de la coca y, aunque no lo expresa con claridad, debe referirse al que se destina a la elaboración de droga. El cultivo en sí mismo no es considerado delito en el Código Penal peruano ni en la Ley de Drogas; el tráfico de insumos químicos para la fabricación de derivados sí lo es; por ello el convenio se queda corto en precisiones en comparación con otras normas legales. Siempre ha existido un cultivo «legal» encaminado al consumo indígena, a su procesamiento y comercialización en las áreas medicinal y alimenticia en el Perú, y a la exportación. La campaña contra el cultivo de la coca no toma en cuenta estos aspectos, y si el convenio no se refiere a ellos con precisión ¿cómo distinguir sin sospecha ese lado legal? Existe una empresa estatal, la Empresa Nacional de la Coca (ENACO), que debe orientar la producción legal de hoja de coca; ella lleva un registro de agricultores y autoriza el cultivo de esta planta en determinadas proporciones, según los casos. De acuerdo a su registro, compra el volumen de cosecha autorizada y, a su vez, se encarga de venderla a laboratorios farmacéuticos, a fábricas de productos alimenticios y de colocarla en el mercado andino peruano embalada en fardos de una arroba; también se encarga de su exportación. ENACO es, por lo tanto, la única entidad que compra la producción de coca que circula en el país y, en su calidad de empresa monopólica, fija el precio; una buena parte de los campesinos cocaleros que saben que este precio es bajo, cultiva más hectáreas de las declaradas y vende la excedente al narcotráfico que le paga el triple por sus cosechas, e incluso más. En este punto son cuestionables las referencias del convenio a la rentabilidad del cultivo de coca y a su rendimiento, pues es sabido que la coca da cuatro cosechas al año y que su venta es segura. Los cultivos alternativos que aquél formula y cuya rentabilidad deberá demostrarse comparativamente sin ocultamientos, no deberían imponerse sobre la totalidad de los sembríos de coca destinados a su comercialización legal.

Esa otra cara de la coca tiene que ver en principio con algunos aspectos básicos de la cultura andina prehispánica para la cual esta planta cumplía funciones no del todo aclaradas por los investigadores. Ya en los ceramios mochicas aparecen personajes chacchando coca, o portando una bolsa de coca para su consumo, u otros que cargan sobre sus espaldas grandes fardos como aquellos en los que hasta hoy se transportan las hojas hacia sus lugares de venta. Es frecuente también hallar en las tumbas prehispánicas, como ofrenda para acompañar el viaje del difunto, bolsas conteniendo hojas de coca. La investigadora Anne Marie Hocquenghem, en su libro *Iconografía Mochica* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987) llega a la siguiente conclusión, a propósito del estudio de una serie de huacos que representan escenas de ofrenda: «Si podemos deducir, según paralelos observados en la forma de los ritos incaicos y mochicas, que ambos tenían el mismo significado, entonces las escenas de ofrenda de un niño, de ofrenda de vestimentas, de pieles de felinos, de pequeños objetos y de coca, y las de consumo de coca bajo un arco bicéfalo, ilustrarían un rito de entronización, de entrega de poderes, de fuer-



zas, que se celebraba en el momento de los solsticios, en ocasión de un nuevo reino y tal vez también, del comienzo de los ritos de iniciación de jóvenes» (p. 114).

El carácter sagrado y ritual de la coca para los antiguos peruanos se demostraba precisamente en su participación en las ofrendas, en el uso mágico-medicinal que le daban médicos, curanderos y adivinos, y en su consumo exclusivo, al menos en la época incaica según testimonios, por los integrantes del grupo dominante allegado al Inca a quienes se consideraba en cierto modo participantes de la divinidad. La coca era vista como materialización de una deidad femenina, Mama Coca, que prodigaba sus cualidades mágicas a los humanos. En el mundo andino de hoy, la coca sigue siendo elemento fundamental. Está presente en los ritos de adivinación que se realizan cotidianamente, en las ofrendas a los *wamanis*, o espíritus de los cerros, en las curaciones, en las ceremonias de enterramiento de los muertos, en el trabajo diario del campo. El doctor Fernando Cabieses, en su libro *Dioses y Enfermedades. La Medicina en el antiguo Perú*, proporciona algunos datos sobre el consumo actual de hojas de coca en el área andina del Perú: «En el Perú se consumen alrededor de seis a ocho millones de kilos de hojas de coca cada año. El consumidor promedio toma alrededor de 30 gr. diarios, pero hay algunos individuos muy habituados que llegan a consumir hasta 200 o 300 gramos diarios. En algunas zonas, la extensión del hábito abarca a casi el 90% de todos los hombres adultos, el 20% de las mujeres adultas, y un alto porcentaje (difícil de determinar) de los niños mayores de 12 años. Se trata generalmente de zonas geográficas situadas a grandes alturas sobre el nivel del mar. El consumo de hojas de coca en las regiones bajas del área andina es muy excepcional». Uno de estos casos excepcionales es el del grupo étnico Amuesha, que vive en zonas de selva alta de los departamentos de Pasco y Junín (centro del Perú y parte de la región donde se obtiene la mejor coca), que además de cultivar la coca desde épocas remotas le otorga un papel central en su cultura. No se ha registrado su uso en otros grupos amazónicos.

La planta sagrada de los incas se hizo de consumo popular durante la colonia. Desde hace quinientos años acompaña a los campesinos indígenas en sus jornadas de trabajo y con su poder de adormecer el hambre disimula la pobreza de estos grupos humanos. La coca influye en cierta forma en la organización del tiempo de trabajo y los períodos de descanso, pues el bolo que se forma en la boca suele durar de tres a cuatro horas al cabo de las cuales se interrumpe la actividad laboral para preparar un nuevo bolo, en lo que se convierte en un descanso de unos 20 minutos aproximadamente. Hay algo de rito también en esta preparación del bolo, o *acullicu*, y en el propio acto de chacchar; con cerca de diez gramos de hojas de coca el coquero procede a su elaboración, limpia las hojas con cuidado descartando sus impurezas, las mastica por unos pocos minutos hasta formar el bolo y luego lo mezcla con una sustancia alcalina que puede ser ceniza de tallo de quinua (tokra), o cal viva mezclada con polvo de conchas marinas, o una piedra que se deshace al masticar (llipta) y de la cual el coquero muerde un trozo. Cuando esta combinación se ha amalgamado la deja inmóvil en la parte lateral externa de los dientes absorbiendo pausadamente su jugo. Tradicionalmente, se dice que la sustancia alcalina mejora el sabor amargo de la hoja de coca de regular calidad y, por lo tanto, no sería necesaria su aleación con la hoja de buena calidad cuyo gusto es dulce; pero, aunque no está del todo probado, algunos científicos piensan que dicho componente ayuda a la liberación del alcaloide.

El *qatipay*, que significa «seguimiento», es el acto de adivinación realizado con hojas de coca, las cuales tienen significados diferentes de acuerdo a su forma, color y ubicación tras el «voleo». Según observaciones de Lauro Hinostroza en una comunidad de la provincia de Cangallo, departamento de Ayacucho, publicadas en la revista *Anthropológica* de la Pontificia Universidad Católica, «el *qatipay*, o el que hace el seguimiento, antes de iniciar el trabajo, convoca al *wamani*, luego pide a la Mama Coca (Madre Coca) que le ayude, prende el cigarrillo y orienta el humo al sitio del *wamani* con quien trabajará como una manifestación y pedido de ayuda. Luego, por espacio de cinco minutos, mastica la coca, tratando de concentrarse y de percibir el eco de su *wamani* protector. Después bebe una copa de aguardiente para poder entrar en trance y dotarse de fuerza y poder para vencer la resistencia del problema por averiguarse. Una vez conseguido este objetivo, el seguidor implora a la Mama Coca o Madre Coca y dice lo siguiente: "Mamallay coca willaykullaway allinchu manachu quispirukullanqa. Ma-

mallay qampa sutiyki qallaykusaq" («Madre Coca, avísame, por favor, si va a salir bien o mal este rito. Madre, en tu nombre voy a empezar»). El *qatipay* se lleva a cabo tanto para indagar por hechos simples, como el signo positivo o negativo de un día, y en cuyo caso sólo se usa una hoja, como para averiguar acerca de situaciones actuales o futuras más complejas.

Las propiedades medicinales de la coca, no sabemos hasta qué punto conocidas por los antiguos médicos peruanos e investigadas y definidas por científicos nacionales y extranjeros desde la época colonial, son múltiples. Son conocidos sus efectos estimulante, antifatigante, anestésico, de alivio del mal de altura y de control del hambre. Su condición de anestésico, por ejemplo, fue señalada en el mundo occidental por Sigmund Freud, quien canalizó su empleo en la cirujía oftálmica por médicos conocidos suyos; pero es muy probable que este hecho fuera conocido por los herbolarios y médicos prehispánicos que aplicaron la coca en sus curaciones y casi con seguridad en las trepanaciones, aunque no existe mucha información al respecto. En la actualidad, está muy difundida entre los no coqueros la utilización de la infusión de las hojas de coca para combatir el mal de altura o en gargarismos que alivian el dolor de garganta.

El tráfico de cocaína y otros derivados de la coca ha precipitado sobre esta planta ancestral todo el furor de una sociedad acosada y amenazada de destrucción. Es como si viviéramos un nuevo episodio de «extirpación de idolatrías», con la participación de una cultura foránea a la cual no le interesa comprender el grado de arraigo ni la función de la coca en la cultura andina, ni la magnitud y complejidad del problema creado por sus hábitos de consumo. La «eliminación total» del cultivo de coca no puede ser el objetivo de la lucha contra el narcotráfico, porque de ese modo se golpea inútilmente una de las bases celosamente conservadas de una cultura ya muy golpeada y se actúa contra las cualidades positivas de la hoja de coca reconocidas durante siglos. Se equivoca el objetivo, por comodidad o ignorancia; el convenio antidrogas, al igual que cualquier otro acuerdo de este tipo, debe privilegiar el control y persecución del tráfico de insumos químicos y el progreso y desarrollo adecuado de las zonas donde la coca se cultiva.

Ana María Gazzolo

Carta de Venezuela

Mujer, cultura, gases lacrimógenos

A lo largo de mes y medio, en las salas del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), en Caracas, y copatrocinado por el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) y la editorial Monte Ávila, se celebró el coloquio que, con el título de «La mujer en la cultura», reunió a una veintena de conferenciantes agrupados en seis mesas. El despliegue semanal de los foros, muy concurridos al principio, con medias de 100-200 personas de asistencia, probablemente redujo el potencial interés de la convocatoria, cuyas últimas sesiones no movilizaron a más de medio centenar de participantes. Su dispersión temporal impidió también esos encuentros de pasillo que, con frecuencia, constituyen lo mejor o más sustancioso de este tipo de eventos.

Ante un lema como el de «La mujer en la cultura», es prácticamente inevitable recordar lo que escribía Hans Mayer al final de su *Historia maldita de la literatura:* «La excitada propaganda que proclama un *Año de la Mujer* presupone en el fondo que todos los demás años son años del hombre» (p. 415). En efecto, ¿no? De hecho, alguien del público llegó a proponer la celebración de un coloquio simétrico sobre «El hombre en la cultura», pero me temo que no fue tomado en serio.

De todos modos, mujer y cultura tenemos entre manos, y no es tampoco despreciable reunirse a discutir



sobre el tema o, más bien, el abanico de temas que el asunto implica. En Caracas, curiosamente, el psicoanálisis, la literatura y la Edad Media ocuparon la mitad de los foros, algo desproporcionadamente, inclinando la exploración del binomio mujer-cultura hacia el pasado —arquetípico incluido—. ¿Cuántas veces se habló del comentario rabínico al *Génesis* —Lilith y las otras dos Evas— de los arquetipos Deméter-Koré-Hécate, del complejo de castración —que si sí, que si no—, del ánima, de la disyuntiva cristiana entre Eva y María...? Lo cual no deja de interesar, pero también distrae de un hoy y un aquí cuyas urgencias, se supone, son las que hacían necesario un coloquio como éste. En tal sentido, revisiones de la literatura psicoanalítica y de la crisis del feminismo como la realizada por Gioconda Espina («Psicoanálisis y subordinación femenina»), actualizando el problema en términos de *¿qué hacer ahora?*, resultaron mucho más pertinentes que otras ponencias estancadas en el detallamiento de una opresión histórica o de unos mitos profundos.

Literatura (narrativa y poesía), filosofía, artes plásticas acercaron el tema al país y al momento, verificándose un protagonismo creciente de las mujeres en el ámbito de la creación artística, así como un relativo cambio de los contenidos. Por aquí faltaron el teatro, el cine, la danza, que hubieran podido propiciar conclusiones semejantes. Pero, desgraciadamente y con excepciones, el abordaje de lo venezolano pecó de generalidad y superficialidad cuando se trataba de descender (¿no será ascender?) a lo concreto: la vida de la mujer durante la Conquista y la Colonia; mujer y telenovela (sus autoras, sus personajes, su público); las cantantes en la música popular del Caribe donde, excepcionalmente, las consideraciones se abrieron a una vertiente latinoamericana.

Criticar las carencias parciales del coloquio no es en absoluto descalificarlo. Se habló también de la salud, de la violencia, del imaginario rural, vertientes que habría que desarrollar en un país de madres-cabezas de familia, con una crisis del sistema sanitario público que mantiene en casi constante parálisis a los hospitales y desatendidas las áreas campesinas en las que reina —pero igualmente en las ciudades— todo tipo de creencias mágico-curativas. Esto forma parte de la cultura, al menos tanto como el complejo de Edipo y el *Malleus maleficarum*, el personaje de *Doña Bárbara*, el bolero o la poesía provenzal y su amor cortés.

¿Y el feminismo, por cierto? Porque, al cabo, del feminismo se habló poco, demasiado poco, y del feminismo venezolano prácticamente nada. Aparte de la ya mencionada ponencia de Gioconda Espina, el tema se dejó en manos de Juan Nuño, el provocador por excelencia de la Venezuela actual —nuestro Savater, si se quiere—, quien lo despachó, con su brillante ironía habitual, en unas cuantas frases o estocadas.

En resumen, del coloquio ha quedado la sentida necesidad de organizar otro, otros; de seguir investigando y discutiendo. Y quedará, para su consideración más reposada, un libro con las ponencias que publicará Monte Ávila este año.

★

Si la cita caraqueña tuvo un entorno pacífico, la de Mérida resultó conmocionada por los choques entre estudiantes y policías que, en los últimos meses, se extendieron a casi todo el país. Universitarios y liceístas (secundaria) han coincidido en una serie de protestas ante los recortes presupuestarios a la educación, la eventual «privatización» de las universidades, el desastroso estado de los centros de enseñanza media, la represión. A su vez, cada protesta ha agregado un nuevo eslabón represivo: centenares de detenidos, decenas de heridos, varios muertos. En ese marco —aire saturado de gases lacrimógenos, disparos (balas y perdigones), correcorres— se celebró la I Bienal Nacional de Literatura Mariano Picón Salas, convocando a un centenar de escritores venezolanos al que se agregaron algunos invitados extranjeros (Fernando Arbeláez y Rafael Humberto Moreno-Durán, de Colombia; Juan Villoro, Adolfo Castañón, Hernán Lara y Alejandro Rossi, por México). Este encuentro prolonga una serie inusitada en la no por universitaria menos provinciana Mérida, que ya tuvo su I Bienal de Artes Plásticas en 1990 y ha visto celebrarse también en 1991 la I Bienal de Teatro. Si cabe preguntarse siempre el fruto concreto de estos despliegues, ante los que es pertinente sugerir la inversión en más modestas pero duraderas escuelas de plástica o teatro, así como se discute actualmente la fundación en Mérida de la prometida por decenios Escuela Nacional de Cine, también es

verdad que una ciudad excluida sistemáticamente del trayecto de las exposiciones y los estrenos teatrales que recorren otras capitales del país no va precisamente a quejarse por el regalo. Con que recogieran la basura de las calles, llegara el agua a los edificios, funcionaran los teléfonos —e instalaran los nuevos: yo espero el mío desde hace tres años— y algunas minucias más, uno podría casi ser feliz.

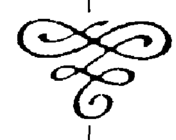
Mérida, pues, y cien escritores. Los foros, en este caso, trataron sobre «la década violenta» de los años sesenta, la poesía de los ochenta, la crítica literaria en el país, la novela latinoamericana actual, la obra de Mariano Picón Salas y lo que se llamó «el caso Venezuela». La nostalgia por los sesenta alternó con la crítica —autocrítica a veces— a una lucha armada voluntarista y al cabo derrotada, que al parecer no cambió en nada el panorama sociopolítico, mientras que muchos escritores subordinaron su creatividad al elogio indiscriminado de lo que se vivió, ilusoriamente, como gesta. En cambio, la poesía de los ochenta, expresada en textos breves, coloquiales, intimistas, cotidianos, daba la espalda a los contenidos políticos o bien buscaba su camino propio para, a partir precisamente de los fragmentos, construir un discurso nuevo, ya no totalizante, más incierto o, si se quiere, humilde. En cuanto a la crítica literaria, se repitió un desgarramiento de vestiduras cuya ritualidad me resulta particularmente asombrosa: cada vez que los críticos se reúnen, niegan la existencia de la crítica misma... Por su parte, los novelistas suelen ser optimistas y esta vez también lo fueron: apagados los fuegos del *boom*, la narrativa latinoamericana resurge cual nuevo fénix, dominada en gran parte por lo que se ha llamado —desacertadamente, según varios— «novela histórica». Pero también prosiguen los ecos de aquella «novela del desarraigo», inaugurada quizá por el Cortázar de *Rayuela*, y se ha impuesto como materia, ingrediente y hasta tema, cierta nostalgia encarnada en la revalorización del bolero, el son, las rancheras y los corridos mexicanos, etcétera.

¿Y «el caso Venezuela»? Cuando, apenas a 300 metros del hotel sede de la Bienal, ardían neumáticos en las calles, corrían los estudiantes, sonaba el estampido de los lacrimógenos y se desplegaban los cuerpos policiales y parapoliciales, el diagnóstico no podía sino inclinarse al pesimismo. ¿No ha denunciado el mismo don Arturo Uslar Pietri el peligro de un golpe de Estado, desatando en la prensa el coro de desmentidos oficiales pero también la solidaridad de otras voces seriamente preocupadas? *

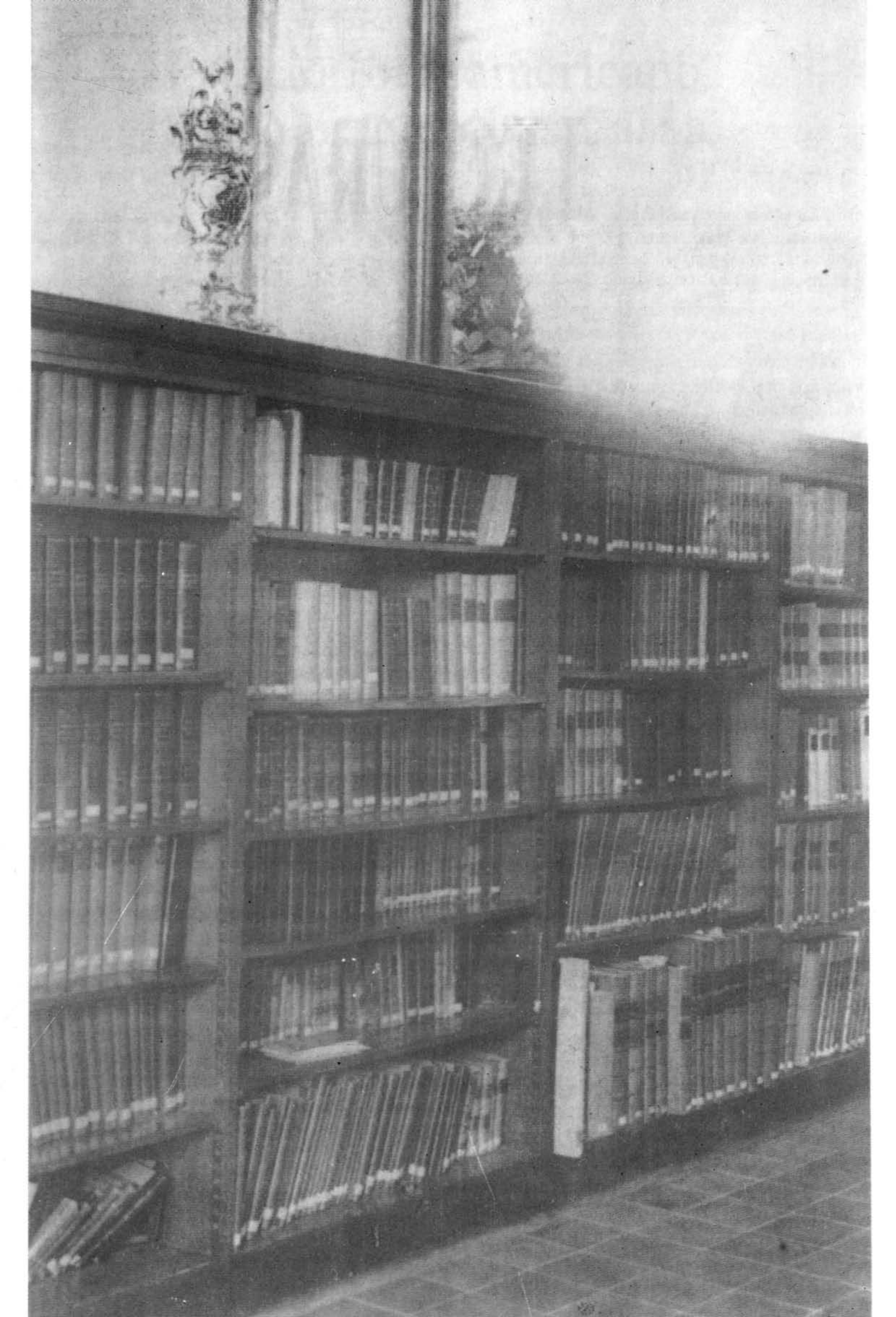
Inevitablemente, la distribución de los premios de los diversos concursos de la Bienal, que en sus múltiples renglones (ensayo, poesía, libro de cuentos, novela, cuento policial, cuento fantástico, cuento breve, literatura infantil) movilizó a 600 escritores, con galardones que por sus sumas superaban la media habitual en el país, así como el lanzamiento de 15 libros, el segundo Encuentro de Revistas Culturales, la Feria del Libro de Monte Ávila y otros tantos acontecimientos paralelos, se vieron opacados por esas nubes de gases lacrimógenos que se convertían, además, en ominosa metáfora. Aunque a los salones del hotel no llegara ni su olor. Allí donde los escritores estábamos reunidos.

Julio E. Miranda

* *Escrito antes del intento de golpe de Estado de febrero de 1992. (Redacción).*



LECTURAS



América en los libros

José Martí. Teil I. Apostel —Dichter— Revolutionär: Eine Geschichte seiner Rezeption

Ottmar Ette

Tübingen, Niemeyer, 1991, 457 páginas

Ojalá muchos lectores, además de los especialistas, puedan permitirse el lujo de detenerse en este recorrido íntegro de la recepción martiana a través de un siglo; y no sólo porque hoy en día análisis tan completos, perseverantes y globales escasean. Desde la revolución cubana han aumentado los estudios sobre la crítica en torno a Martí, pero siempre abarcan espacios, tiempos, temas y géneros limitados.

Aunque la acumulación del material atesorado (cf. también la minuciosa bibliografía) lo dejara esperar, las perspicaces interpretaciones del señor Ette nunca pecan de imprecisión o de falta de fundamento, o de ser someras, ni pierden de vista la escasa difusión internacional del autor y político cubano en la que se advierten lagunas tanto en el terreno de las ediciones y antologías como en la crítica. ¿Cuántos europeos conocen de los textos de Martí más que, quizá, *Guantanamera*, el poema popularizado de los *Versos sencillos*? La motivación divulgatoria habrá sido, pues, un móvil importante para un romanista que trabaja en Alemania. En la España posfranquista empiezan a salir muchas antologías del «clásico» de la literatura hispanoamericana, pero la investigación es aún deficiente.

Ottmar Ette nos previene contra la imprudencia de pasar por alto la omnipresente parcialidad ideológico-política que ha dominado la recepción oral, iconográfica y escrita de Martí, casi siempre polémica, por lo demás. Políticos, críticos y teólogos de las más variadas tendencias (Batista, Castro, liberales, fascistas, comunistas, la iglesia católica, masones, exiliados «gusanos», etc.) forman todo un conglomerado que suele abusar de la literatura martiana, a menudo sacada de sus contextos, para sus propósitos legitimadores, tanto revolucionaros como institucionalizadores.

El peso de José Martí ha sido enorme para la isla caribeña y hasta hoy no ha perdido nada de su actualidad, hecho que lleva a Ette a atribuirle una función «sismográfica» respecto a la situación sociocultural cubana. Es decir, que el lector puede matar dos pájaros de un tiro: conocer los mecanismos de recepción y disfrutar de una excelente guía de la historia reciente de Cuba. El planteamiento responde a una disposición cronológica, no temática, dividida en siete fases históricas. Éstas hacen entrar en la cabeza del lector, a fuerza de machacar, ciertos automatismos recurrentes en el consumo del «apóstol» y «mártir» (por mencionar dos de las tantas etiquetas hagiográficas que se le han colgado a Martí).

Ottmar Ette tacha a una gran parte de la crítica martiana de insuficiencias metodológicas proponiéndose enmendar este defecto en la segunda parte, la principal, de su indagación sobre el poeta y revolucionario cubano, en la que analiza sus obras de creación. A juzgar por las dotes de crítico agudo y riguroso de las que el autor ha hecho gala en esta voluminosa parte primera, que por su estilo ameno queda lejos de abrumar al lector, podemos fiarnos enteramente de lo que siga. El terreno está preparado. Estamos ávidos por asistir, entre otras cosas, a la aceptación de un Martí contradictorio, a la fusión de aspectos políticos y literarios en él, y al desmontaje de su nimbo; es decir, que pondremos mano en el gran héroe nacional cubano.

Yvette Sánchez

Gatica
Enrique Medina
Galerna, Buenos Aires, 1991, 307 páginas

El *Mono* Gatica pertenece a la pequeña cofradía de mitos populistas argentinos de los años cuarenta: Evita Duarte, Alberto Castillo, Juan Manuel Fangio, Mario Boyé. Vino de abajo, triunfó rápido, intuitiva y corajudamente, cayó ante la astucia de Alfredo Prada y no pudo con el extranjero, Ike Williams. Un poco, lo mismo que ocurrió con la experiencia política del peronismo.

Embriagado de alcohol y puñetazos, Gatica terminó en la miseria de una chabola, dando exhibiciones de catch, atropellado por un autobús antes de la cuarentena.

He aquí, por tanto, un personaje a la medida de las preferencias y habilidades de Enrique Medina, quien aborda el difícil género de la biografía novelada. Sigue a Gatica en todo lo que se sabe de él a través de documentos escritos y orales, y también a través de lo que sólo un narrador conoce de sus criaturas.

El protagonista permite a Medina reconstruir algunos momentos y perfiles de la época, figuras del entorno del boxeador, gente de la política, el espectáculo, los negocios aledaños. Abundan los diálogos, donde el autor exhibe su pericia para la escucha del habla barrial porteña, así como su experiencia en el arte de traducir estas sugestiones a lenguaje literario.

Una narración ágil sintetiza, pues, la busca documental de la novela naturalista y costumbrista con la evocación de un momento argentino especialmente intenso. Gorki o Zola no hubiesen desdeñado ocuparse de este *Mono* espectacular y trágico.

El bolero. Historia de un amor
Iris M. Zavala
Alianza, Madrid, 1991, 159 páginas

Es curioso y estimulante encontrar a la historiadora portorriqueña en la minúscula maraña del bolero. Significa que no hay historia pequeña ni calle que, por suburbial, sea indigna de frecuentarse.

De oscuro y difícil origen, el bolero, quizá decimonónico y datable por 1885, sigue los avatares literarios y musicales de la canción popular: anonimato y marginación, luego teatralización, impregnación literaria (en el caso: el modernismo); finalmente, industrialización.

Zavala recuerda, a cada paso, los acontecimientos de la historia «mayor» que acompañan, en las fechas, la aparición de piezas, intérpretes, autores. También diversifica las vertientes: México, Caribe, Argentina. No faltan una bibliografía y una antología de textos y fotografías, aunque la gran ausente, la música, clame en la silenciosa memoria de los lectores, que van tarareando frases musicales y encajando sílabas y versos.

Queda por hacer una sociología del bolero. No de sus andanzas por el mundo que le da lugar de origen y desarrollo, sino por el imaginario que produce, mezcla de evocaciones tardorrománticas y de elocución neomodernista. Mujeres infinitamente lejanas y hombres infinitamente enamorados, jardines eternamente crepusculares y anhelos eternamente renovados e insatisfechos. Despedidas que se convierten en la alegría de la pérdida y promesas que se tornan jubilosas de ausencia, según las paradojas del amor cortés. Todo, rodeado por una escenografía cálida y tropical, pasada por el pudor rubeniano, que ve cisnes en cualquier laguna antillana, cabochón en todos los labios y jade en las aguas de cada estanque.

El retorno del padre. Ficción, mito y teoría en psicoanálisis
Jorge Belinsky
Lumen, Barcelona, 1991, 299 páginas

El psicoanalista argentino Belinsky (Rosario, 1941), ya conocido por *El psicoanálisis y los límites de su formalización* (1985), aborda en el presente trabajo la zona más «sociológica» de la obra freudiana, releída desde alguna perspectiva lacaniana, de modo que se vean con toda la posible claridad las relaciones que guardan, en el psicoanálisis, el sujeto y la cultura. Si se quiere, el tema constante de eso que llamamos historia.

Para lograr este encuadre, Belinsky invoca la descripción y desmontaje que Lacan hace del sujeto, lo cual conduce a la constitución del propio Lacan como sujeto dentro de la historia familiar del psicoanálisis. Cuando Lacan propone volver a Freud es, quizá, porque quiere matarlo y totemizarlo como fundador de la tribu, o para constatar que ya es un tótem hecho y derecho.

El material empleado constituye el núcleo «sociológico» de la obra freudiana, sus trabajos sobre psicología de masas, su final ensayo sobre Moisés y el monoteísmo, sus reflexiones sobre tótems y tabúes, su definición psicoanalítica de la *malaise* romántica (la incomodidad o malestar de la cultura).

A través de una calbagata que supone el laberinto embrujado del freudismo, más las bibliotecas de exégetas, glosadores y herejes, Belinsky rescata lo que Freud puede seguir teniendo de crítico ante la historia y su resultado obvio, la sociedad. Al cuestionar los fundamentos correlativos de la subjetividad y la cultura, Freud logra, aunque sea en estado de prórroga, una apertura a la libertad. Su terapia de lo incurable permite desglosar los poderes del hechicero y los del hermeneuta, y liberar la palabra, que es la esclavitud y la promesa de redención, todo a la vez.

El asedio a la modernidad

Juan José Sebreli

Sudamericana, Buenos Aires, 1991, 349 páginas

En algún texto anterior *(Tercer mundo, mito burgués)* Sebreli abordó el tema de la filosofía de la historia, entendida ésta, necesariamente, como una dialéctica universal de lo humano que se despliega, contradictoria pero no indeterminada, a lo largo del tiempo. Es Hegel, cuyo providencialismo del espíritu que se formula en idea traduce Marx al mundo de las relaciones productivas concretas. En cualquier caso, tenemos una sola humanidad, que atraviesa unos períodos históricos concretos y sucesivos y, por lo tanto, una sola razón histórica que puede vincular lugares y tiempos alejados entre sí. La historia es crecimiento y evolución, en definitiva: progreso.

Estos planteamientos, tan distanciados de la actualidad académica, donde todo es proliferación, indeterminación, cambio inespecífico y horror a la historia como sistema, abre varios frentes de polémica, que ocupan la mayor parte del libro: contra la deconstrucción de la historia que viene después del estructuralismo, contra los residuos positivistas, contra el neorromanticismo historicista del tercermundismo y accesorios, contra el dogmatismo estalinista que pone la revolución soviética como meta de la modernidad en el seno de un país atrasado. También critica el autor cualquier intento de explicar la historia a partir de fundamentos u orígenes, de esencias que se mantienen idénticas a sí mismas, de mundos culturales incomunicables o inmanencias colectivas convertidas en «espíritu popular» o «ser nacional». Para Sebreli el proceso histórico es uno, sucesivo, necesario, pleno y razonable o, al menos, racionalizable. Hasta el azar es sometido a leyes de inercia y reiteración.

Lo mejor del texto es, como siempre en Sebreli, el frente de batalla polémico, la lucha contra el adversario cuya crítica nos permite definirnos. Somos lo que combatimos, en último análisis. El manejo de una información compleja en extensión y en niveles disciplinarios combinados hace del libro, en otro sentido, un buen instrumento de divulgación, al confrontar pareceres y autores que, siendo opuestos, no son inconciliables, en cuanto, al menos, conciliar suponga razonar.

La prensa argentina en la encrucijada de la historia

Elena M. Rojas y Elisa Cohen de Chernovagura

Universidad de Tucumán, 1991, 332 páginas

El material empleado para esta investigación, la prensa de Buenos Aires y Tucumán a fines del siglo XIX y comienzos del XX, sitúa el interés de las autoras en torno a la «edad de oro» del desarrollo argentino, visto desde dos polos opuestos: el puerto capitalino y el corazón del interior histórico, el noroeste.

Los periódicos son leídos en dos niveles: como tesoro de documentación, en lo que podríamos denominar aproximación testimonial; y en lo que su mensaje tiene de persuasivo, retórico o, para afilar los términos, de ideológico. Los periodistas ven pasar los hechos y también intervienen en ellos. Un minucioso estudio del contexto histórico permite situar en lugar relevante el fenómeno de la inmigración, que define a la Argentina de esa época en lo demográfico y en lo cultural.

Para razonar estos extremos, las autoras recurren a una lectura de fórmulas, léxicos y figuras retóricas que caracterizan el lenguaje periodístico de aquel tiempo. A través de esta reordenación de los materiales es posible acceder a una cultura masiva donde se fijan las pautas de una conducta colectiva. Ello autoriza a examinar privilegiadamente los anuncios de publicidad, ya que des-

criben una demanda social, organizan una cultura y programan una imaginación, a partir de intentos persuasivos de atraer clientes para determinados productos.

El provecho de monografías como la presente no sólo se obtiene en el sector especializado de la historia del periodismo, sino que sirven para una historia social de la cultura y aún para un mejor entendimiento de la historia global argentina.

La novela argentina de los años ochenta

Roland Spiller (editor)

Vervuert Verlag, Frankfurt, 1991

Constreñir el desarrollo de una literatura a una década determinada entraña algunos riesgos. En la misma época producen escritores de distinta historia, de modo que la coincidencia de fechas no implica correspondencia literaria sino, a veces, todo lo contrario. Escritores residuales para el ochenta como Bioy Casares o David Viñas, típicos de la literatura del cuarenta o el cincuenta, respectivamente, se mezclan con productos novedosos (César Aira), escritores que trabajan fuera del país (Manuel Puig y Abel Posse, por distintos motivos) con otros, arraigados, y una tercera categoría de viajeros (Rabanal). Reiterar y excluir (por ejemplo: la literatura de la emigración, forzosa o menos) también son peligros que acechan a estos trabajos.

En otro orden, cabe apuntar la solvencia de los colaboradores: María Josefa Barra, Fernando Cittadini, Claudia Gilman, Jorge Dubatti, Walter Berg, Malva Filer, Osvaldo Pellettieri, Graciela Speranza, Jorge Monteleone, Leo Pollmann, Sandra Contreras, Nora Domínguez, Gabriela Fernández, María Teresa Gramuglio, Graciela Montaldo, Graciela Scheines, Noemí Ulla y Roland Spiller.

Apuntados los riegos y aceptadas las limitaciones de la empresa, quede señalado también el aporte documental y crítico que el libro implica y su utilidad evidente. Historiar el presente es difícil de hecho e imposible, en concepto. Pero es, también, la tarea ineludible del animal histórico llamado humano.

Argentina en su literatura

Nilda Flawiá de Fernández y Eugenia Orce de Roig (editoras)

Insil, Tucumán, 1990

Sin pretensiones panorámicas ni de tesis, esta miscelánea acumula una serie de estudios monográficos sobre escritores argentinos puntuales que vienen produciendo en las últimas décadas, más alguna relectura de clásicos como Sarmiento. Desfilan, así, Marco Denevi, Juan B. Terán, Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal, Marcos Aguinis, las escritoras del noroeste, Juan José Saer, Leopoldo Marechal y Julio Ardiles Gray. Como se ve, un amplio panorama donde se subraya el aporte de los escritores no porteños, para equilibrar los desniveles históricos argentinos.

Los autores de las monografías son especialistas en la materia: Emilio Carilla, Leonor Fleming, María Rosa Lojo, Amadeo López, Liliana Barrionuevo, Clara Murga, María Suayter, María del Carmen Tacconi, Herminia Terrón, Irene Goldman y las propias editoras.

Soy Roca

Félix Luna

Sudamericana, Buenos Aires, 1991, 499 páginas

Félix Luna, un historiador de pulso periodístico que ha conocido los halagos y compromisos del *best seller* (*El 45*, biografías de Yrigoyen y de Roberto Ortiz, dos presidentes argentinos), logro con el presente libro concitar el interés del público lector en torno a un género cuyo predicamento compensa el débil trámite de la novela actual: la biografía, notoriamente la biografía novelada. Entre noviembre de 1989 y julio de 1991 había consumido trece ediciones. Y ello, en un mercado de baja intensidad, como lo es el argentino actual.

Para contar la vida del general Julio Roca, Luna se vale del relato en primera persona. La figura de este personaje es la bisagra que une las dos Argentinas: la arcaica de las guerras civiles y la moderna, con el proceso de desarrollo habido a partir de 1870 y del cual es protagonista Roca, dos veces Presidente de la República, organizador del conservatismo modernista (el Partido Autonomista Nacional) y del Ejército profesional.

Luna imagina a un Roca anciano, que hace un balance idealizado, armonioso y carente de contradicciones dramáticas. Un hombre que va a entregar su biografía a la posteridad como quien financia un monumento. Esto lo habilita a ser indulgente con los otros y consigo mismo, a difuminar los horrores de la guerra y a dibujar

un modelo de patriotismo para un país viejo y renovado por la inyección inmigratoria.

Esta autobiografía novelada no pretende ser una tesis histórica, sino un relato ameno y documentado acerca de una figura que, en cierto sentido, sintetiza la historia argentina. Su propósito divulgador se ve, así, ampliamente realizado.

Fidel Castro: el fin de un mito

César Leante

Pliegos, Madrid, 1991, 150 páginas

Durante los últimos diez años, César Leante ha vivido en España como exiliado político, y ha reeditado algunas de sus novelas y colaborado en la prensa periódica, normalmente con trabajos de tema cubano actual. Conocedor de la revolución desde dentro y desde fuera, intenta sintetizar su experiencia y sus perspectivas diversas en una aproximación que coincide, históricamente, con la crisis más grave —tal vez final— de la propia revolución.

Este libro recoge esa obra periodística (artículos y entrevistas) y constituye, a la vez, un corpus documental sobre la reciente historia de Cuba y una crónica personal, autobiográfica, con algo de novelesco. Leante se ha ido de un país al que, en cierto sentido, no ha abandonado nunca. Esta duplicidad coincide con la doble visión que se tiene de la Cuba castrista y que, frecuentemente, produce la sensación de estar leyendo un ancho discurso esquizofrénico.

Nuestro autor intenta explicar esta duplicidad dividiendo el proceso revolucionario entre mito e historia. El mito de la isla donde nada falta y todo sobra, la Jauja feliz y solidaria, la fiesta de la fraternidad socialista al ritmo de salsa. La historia de un proceso que avanza en algunos aspectos del desarrollo social a costa de una dependencia respecto al antiguo bloque soviético y un Estado policíaco que acaban tornando irrespirable la situación. Leante examina esta doble vertiente y, también, la crisis de las ideologías en el mundo desarrollado. Frente a ella, propone al intelectual como un revitalizador de las ideas. No de las ideologías ni de las ideocracias, sino de la crítica ideal de la historia que ha sido, tradicionalmente, la tarea del intelectual en las sociedades modernas.

El otro

Horacio Salas

Manrique Zago, Buenos Aires, 1990, 52 páginas

Junto con *Gajes del oficio* y *Cuestiones personales* (1979 y 1985), esta entrega constituye lo que podríamos denominar «trilogía autobiográfica» de Horacio Salas. El poeta y ensayista argentino cubre, con él, la tensión y la resolución de una triple experiencia de extrañamiento: el exilio, el retorno y el descenso al abismo de la identidad poética, donde no está ni el que se fue ni el que volvió, sino ese «tercer hombre» que, con acuidad, se denomina sin nombrarlo: el otro.

El otro suena, en el ámbito de la poesía argentina, puntualmente, a Borges. El viejo maestro es, de algún modo, el otro de todos los escritores argentinos. De tal manera, su voz aparece, audible o sofocada, en las entrelíneas de sus paisanos que escriben. De esa forma, se debe citar y exorcizar a Borges.

Pero hay, en esta indagación de Salas, la búsqueda o lo contrario, el encuentro siniestro e imprevisto con esa otredad que es la invención: descubrimiento de lo que no se busca mientras se persigue otro objeto. Como en Cortázar (recordemos «Las babas del diablo»), el símbolo visual de esa otredad es la máquina de fotografías. Aparentemente, es un auxiliar mecánico de la mirada, pero, por fin, se convierte en una mirada autónoma que fija los objetos y los escoge con insolencia, para introducirlos en el poema. Leemos en «Treinta y cinco milímetros»:

> Cuando nos veamos tal como nos ve la Cannon nuestras sonrisas los ojos entrecerrados por el sol serán pasado de este momento tendremos unas pocas imágenes captadas desde el ángulo barrido por la lente (...)

La máquina es Cannon: canon, medida, razón. Es la mirada libre de la palabra que ve lo que sólo se ve en el poema. La mirada del «otro» que, en último análisis, es el autor innominado de todo lo que escribe. Inconsciente, lenguaje, tal vez las dos cosas: el inconsciente articulado, supuestamente, como un lenguaje, sin serlo, algo así como la música.

Al paso de los años, la poesía de Salas se ha ido restringiendo, es decir, tornando más estricta. Su léxico es más definido y austero, sus compromisos de escuela con los principios de los años sesenta, se van disolviendo

en favor de un decir más personal. Claro está, la persona es, siempre, el otro.

B. M.

Obra completa

Octavio Paz

Círculo de Lectores, Barcelona, tomos 1, 2 y 3, edición del autor, 1990

Siguen saliendo los tomos (doce son los previstos, por ahora) editados por *Círculo de Lectores,* de las obras completas de Octavio Paz. La importancia de esta publicación es enorme y no se le ha prestado en las revistas y prensa españolas la atención que requiere. No es raro: nuestros críticos, al menos la gran mayoría de ellos, están muy pendientes de las novedades de la novela, de las «ofertas» editoriales, del último genio de veinte años y otras invenciones muy ajenas a un verdadero movimiento cultural. A ciertos escritores se los agasaja o se los denuesta, pero no se los trata de comprender: monumentalismo o condenación, dos extremos que atentan contra la obra.

Qué duda cabe de que las obras comprendidas en estos volúmenes, en edición del propio Paz, reflejan una de las aventuras mayores de nuestras letras. Aventura y conquista de un espacio real: poemas, críticas, ensayos, traducciones. Paz ha ordenado estos volúmenes (me refiero a 1) *La casa de la presencia,* 2) *Excursiones/Incursiones, dominio extranjero* y 3) *Fundación y disidencia.* De los otros volúmenes, el 4 y el 5, recién publicados, me ocuparé en otro momento) de acuerdo con un criterio temático; además, ha corregido algunos textos, edita algunos inéditos hasta el presente y, para estos tres volúmenes, ha escrito prólogos que son, a su vez, ensayos de interés por sí mismos tanto como esclarecedores de la obra que presentan.

¿Cuál es la situación de la obra de Paz dentro del panorama de la literatura de lengua española del presente siglo? Me apresuro a decir que singular. Es autor de unos veintisiete libros de ensayos que abarcan desde nuestra literatura barroca a la política internacional, de la antropología estructuralista de Claude Lévi-Strauss al budismo y el tantrismo; de la poesía china y japonesa a las filosofías y artes occidentales y orientales; de la poesía más reciente a la más antigua (española, francesa, inglesa, portuguesa, italiana); de... ¿para qué seguir? A estos numerosos libros escritos con una prosa que no se ha permitido el menor descuido estético, y que son también una propuesta ética, hay que sumar lo que, a mi parecer, tiene mayor importancia; quiero decir, que es un espacio de creación capaz de saltar el tiempo y de encarnarlo: veintiocho libros, si no he contado mal (a los que podríamos sumar el volumen de sus traducciones) de poemas donde se hallan varias de las páginas de mayor valor literario escritas en nuestro idioma en el presente siglo. Dos de estos libros de poemas están escritos con otros poetas *(Renga* y *Air Born Hijo del Aire),* de lengua francesa, italiana e inglesa. Si pensamos en otros poetas que tengan una obra ensayística de similar valor, tendremos que salir de nuestras letras, porque en los casos de Alfonso Reyes, Cernuda o Antonio Machado creo, con ser importantes, no tienen la dimensión (profundidad y extensión) de la obra que aquí mencionamos. No olvido a Borges; pero los ensayos de Borges forman parte de sus «ficciones», y aunque algunos son realmente importantes y muchas de sus pequeñas lecturas de verdadero valor, el valor de un gran lector, profundo y caprichoso, ¿dónde está el *Sor Juana Inés de la Cruz, Conjunciones o disyunciones,* o *El arco y la lira,* por sólo poner tres ejemplos de esta plural y singular obra? No los encontramos; hallamos *otra* cosa: al gran escritor que es Borges; pero no podemos recurrir a él para dialogar sobre los grandes conflictos de nuestro siglo (estéticos y éticos, filosóficos y políticos). Borges *es* nuestro tiempo, pero no un interlocutor privilegiado de nuestro tiempo. Con esto no quito ni pongo, trato de situar dos obras sin las cuales nuestras literaturas, y no me refiero sólo a las de nuestra lengua, serían más pobres. Si hubiera que relacionar la obra ensayística de Paz con otras, habríamos de pensar en Maurice Blanchot, C. S. Lewis, Barthes, T. S. Eliot, George Steiner, Ortega y Gasset. Nada más escribir estos nombres me asalta un cierto malestar: la necesidad de aclarar las diferencias, intenciones, modos... Cada verdadero escritor, siendo una tradición (o varias) es único.

Voy a tratar, aunque sea un poco descabellado en tan poco espacio, de situar estos tres volúmenes. El primero recoge *El arco y la lira* (1956 y 1967), *Los hijos del limo* (1974) y *La otra voz* (1990). Son tres libros en los que Paz se acerca a la poesía con distintos objetivos pero con un mismo espíritu: busca saber qué es, qué dice, para qué sirve, cuál es su sentido en el mundo actual. El grueso de *El arco y la lira* es un extenso estudio del fenómeno poético, pero se cierra con un texto añadido en la edición definitiva, del 1967, titulado *Los signos en rotación*, que fue algo así como un manifiesto: en él, con un lenguaje apasionado, se defiende el lugar de la poesía en el espacio de la imaginación y en el mundo moderno, o en otras palabras: su sentido en la historia. Este texto es el que abre las puertas del libro siguiente, donde el escritor mexicano se propuso analizar los orígenes de la poesía moderna: una historia que comienza en el prerromanticismo y se cierra con el ocaso de las vanguardias. Ocaso y transfiguración en lo que él ha llamado «espacio de convergencia», es decir, la poesía que viene después, la de nuestro presente. Si el primer volumen es una lectura diacrónica de la poesía, el segundo lo es sincrónica. Paz, no muy satisfecho con el título que dio a su libro, *Los hijos del limo*, una expresión de su admirado Nerval, lo ha retitulado en la versión francesa, *Punto de convergencia*, un título más adecuado que define la parte final del libro, pero no la totalidad. *La otra voz* recoge varios textos, más o menos recientes, en los que analiza diversos temas que tienen que ver con los dos anteriores. Son una suerte de matización y ampliación de lo anterior y, por lo tanto, permiten leer los libros anteriores. Paz es un escritor que vuelve una y otra vez sobre sus temas, no los abandona, tiene la cualidad del filósofo, la duda: de ahí que someta a revisión, variantes y nuevas aproximaciones a sus ensayos e investigaciones en los diversos campos que le son familiares. Yo creo que *La otra voz* es una defensa moderna de la poesía. Este primer volumen, *La casa de la presencia*, podría ser resumido (aunque ¿por qué resumido?, mejor, *abierto* a su lectura) por estas líneas de su prólogo: «Lo que pasa en un poema, sea la caída de Troya o el abrazo precario de los amantes, está pasando siempre. El presente de la poesía es una transfiguración: el tiempo encarna en una presencia. El poema es infinitamente frágil y, no obstante, infinitamente resistente. Es un perpetuo desafío a la pesantez de la historia.»

Excursiones/Incursiones reúne textos de varios libros. *Corriente alterna, Cuadrivio, Hombres en su siglo, In/mediaciones, Las peras del olmo, Puertas al campo, El signo y el garabato* y *Sombras de obras.* Estas incursiones en el dominio foráneo recogen los escritos sobre literaturas y autores extranjeros, aunque no todos: hay temas anfibios y libros dedicados a temas de su país o de la lengua española que se recogerán en otros volúmenes (*Conjunciones y disyunciones*, por ejemplo). Paz ha sido y es un incansable viajero, y lo ha hecho físicamente, residiendo en varios países de tres continentes, y con la imaginación. No es extraño que en el prólogo Paz hable al mismo tiempo que de las lecturas en otras lenguas, de la traducción. La literatura, nos dice, es sobre todo traducción. No sólo se traducen las lenguas sino también las culturas. Puesto que no hay realidad primera, el mundo es un trasvase continuo: versiones que son, a su vez, originales. Paz no concibe la traducción como una sombra de un arquetipo luminoso, sino la posibilidad de otro cuerpo semejante con otros medios.

Si Paz es impensable sin tener en cuenta las grandes aventuras de las vanguardias, sobre todo esa gran explosión de salud que fue el surrealismo; también es verdad que las artes y filosofías orientales han determinado un diálogo fructífero tanto en su poesía como en su prosa. Podríamos decir que, siendo mexicano, llevaba al oriente consigo, cierto; pero tuvo que descubrirlo y al hacerlo cambió su propio oriente. En este volumen se encuentran, además, sus ensayos sobre literatura china y japonesa, acompañados generalmente de traducciones de gran valor.

El tercer volumen, *Fundación y disidencia*, de unas cuatrocientas páginas, recoge ensayos y artículos sobre literatura y temas hispanos excluyendo los que son de su propio país. Éstos serán recogidos en un volumen aparte. En cuanto a España, Paz ha escrito, sobre todo, de Antonio Machado, Cernuda y Jorge Guillén, entre los poetas de nuestro siglo; Ortega y Gasset entre los filósofos; del pasado, Quevedo. Es una lástima que Paz no haya escrito, aún, algo sobre Lope. El Lope vividor, el Lope poeta del amor. No creo que sea una obligación, veo más bien que podría mostrarnos, en muchos aspectos, a un semejante.

Hasta aquí esta nota que pretende sólo llamar la atención de, en primer lugar, los lectores, y después de los críticos. Poco bueno se puede pensar de la cultura de una sociedad que pasa, si no indiferente, sí amodorrada, ante una obra tan reveladora.

Las vanguardias latinoamericanas

Jorge Schwartz

Editorial Cátedra, Madrid, 1991

Dejo la palabra al propio Schwartz que explica el contenido de este utilísimo libro con mucha claridad: «Esta antología está dividida en dos partes. En la primera se agrupan los textos programáticos: manifiestos, poemas-programas, editoriales de revistas, introducciones a las antologías de la época, prefacios, panfletos, cartas abiertas, o sea, todos los textos cuyas propuestas crearon la agresiva retórica de la vanguardia literaria, en su intento de promocionar una nueva estética. Esta parte inicial se organizó geográficamente, según los países donde se produjeron los respectivos movimientos. Se respeta el orden cronológico, así que Chile (léase Vicente Huidobro) tiene el privilegio de abrir este vasto panorama que queda cerrado por Nicaragua. Algunos lectores advertirán que en esta sección faltan países que, sin embargo, están representados en otras secciones de la antología. Fueron excluidos porque no hay en ellos textos con características propias dentro de los manifiestos de la vanguardia. En el caso específico del polémico "Manifiesto regionalista" de 1926, de Gilberto Freyre, no fue incluido porque actualmente se sabe, por declaraciones de su autor, que la redacción es de 1952.

La segunda parte, de textos críticos, sigue un orden temático: corrientes estéticas de la época, tensiones ideológicas que generaron polémicas hoy históricas y el importante tópico de la identidad que preocupó a la mayor parte de los intelectuales de las décadas del 20 y del 30. Se trató de abarcar con eso la dupla estética/ideología vigente en esos años.

«Estimo que el índice general y los índices específicos que introducen cada una de las partes facilitarán la tarea del lector en la selección del material que busca. Decidí no incluir un índice onomástico, pues los nombres que integran esta antología aparecen y reaparecen esparcidos de modo arbitrario. Por tratarse de una obra de referencia, me pareció que un glosario de nombres resultaría mucho más útil. Igual propósito orientó la elaboración de las notas a pie de página, especialmente las de los textos de autores brasileños. Además de una introducción de carácter general, hay estudios particulares sobre cada uno de los movimientos de vanguardia y textos sectoriales sobre los tópicos temáticos. No fue mi intención discutir ni glosar las cuestiones teóricas sobre las vanguardias sino describir su vigencia en América Latina.» El resto son las seiscientas noventa y ocho páginas de esta encendida antología.

La niña de New York (Una revisión de la vida erótica de José Martí)

José Miguel Oviedo

FCE, México, 1989

José Miguel Oviedo lleva a cabo una inteligente y documentada investigación sobre la vida amorosa de Martí. En primer lugar critica la «gazmoñería y pudores victorianos de la bibliografía en cuanto a la vida erótica». Pero no olvida —aunque no es su tema— que esa idealización también ha afectado al resto de la vida del escritor cubano, a su imagen, convertido en la actualidad, gracias a la capacidad hagiográfica del castrismo, a un duro mármol, padre e hijo, amante y artífice de Cuba.

El tema le vino sugerido por Guillermo Cabrera Infante, y al comenzar a leer y releer las biografías y documentos sobre José Martí, fue encontrando que todos ocultaban un episodio curioso, la hija que el poeta tuvo en Nueva York con Carmen Miyares. Martí estuvo en Nueva York desde 1890 hasta poco antes de su muerte en 1895, con algunas breves estancias fuera. En esta ciudad residió en la casa de Carmen Miyares y su esposo (un hombre que sufría de invalidez), y con ella tuvo a María Mantilla (1890). El buceo en esta oscura historia permite a Oviedo interpretar la intrincada vivencia amorosa de Martí, sus tribulaciones patrias y sus vinculaciones con su obra. El libro se cierra con un apéndice: una entrevista con el nieto de Martí (hijo de María Mantilla), actor (tiene un papel en la conocida serie *Falcon Crest...*) y un comentario a un reciente libro de Aveleyra-Sadowska en el que se hace un «psicoanálisis silvestre» de Martí.

Adolfo Bioy Casares

Varios autores

Editorial Anthropos, Barcelona, 1991

Enriqueta Morillas, Francisca Suárez, Juana Martínez, Teresita Mauro y Blas Matamoro analizan la obra del escritor argentino Bioy Casares (1914). La colección está dedicada al premio Cervantes, que correspondió a Bioy en 1990. Como los restantes libros de esta colección, contiene el discurso leído por el galardonado en dicha ocasión, titulado *A quien debo la literatura* que fue publicado, en su momento, por esta misma revista.

El premio Cervantes no sólo le ha venido bien a Bioy sino a sus lectores. A raíz de este «accidente» la editorial Tusquets ha comenzado a publicar varios de sus libros, recopilar una gruesa e interesantísima antología donde pueden leerse textos inencontrables, y la crítica ha dedicado trabajos, en ocasiones, de interés. No me refiero a la crítica periodística, cuyo cometido no deja de ser exaltador o anatemático, sino a la de ciertas revistas y libros. Uno de ellos, creo, es éste donde pueden leerse varios ensayos informados e inteligentes.

Abdul Bashur, soñador de navíos

Álvaro Mutis

Siruela, Madrid, 1991

Mondadori publica un nuevo libro del poeta y narrador colombiano (afincado en México) Álvaro Mutis. Fiel a su pasión de «contar», Mutis nos sumerge, con una habilidad literaria que engaña con su sencillez, en el mundo ya mítico de Maqroll el Gaviero. Mutis cuenta las accidentadas aventuras de Abdul Mashur, el más fiel amigo de Maqroll. Un encuentro fortuito en una estación de ferrocarril, con la hermana de Abdul, hace las veces de magdalena proustiana en la imaginación de Mutis para devolvernos esos elementos recurrentes de su narrativa: el mar, el barco utópico, la mujer, la soledad y un laberinto hecho de espacio.

Ésta es la quinta entrega de esta serie de novelas, una de las sagas más curiosa y poética de la novelística latinoamericana. Los libros anteriores, publicados por Mondadori y por esta misma editorial, son *Los elementos del desastre, La nieve del Almirante, Ilona llega con la lluvia, Un bel morir* y *Amirbar.*

Fraguas

Víctor Sandoval

Papeles Privados, México, 1991

El libro está prologado por Marcos Antonio Campos, y consta de tres partes, *El fugitivo y sus presagios, La imagen y el recuerdo, La señal en el muro.* En realidad es un solo poema con un motivo de fondo: una ciudad, la del autor. Recordada, inventada, sacralizada, alterada. Poema de la ciudad y poema de la memoria. Tiene razón Marcos Antonio Campos al señalar la presencia del Eliot de *The Waste Land,* yo creo que por ciertas imágenes, recurrencias, aunque no tiene el tono trágico del gran poema de Eliot. Es más sencillo, más cercano de cierta imaginería de López Velarde. El libro está lleno de guiños y referencias, como la que hace a Jorge Manrique en el verso «¿Qué se hizo la máquina de vapor?». Otras «presencias» que me parece pululan por este libro: Pellicer y, en alguna ocasión, Paz. Pero esto dice y no dice nada: es un poema por sí mismo, un texto bien escrito, en ocasiones demasiado particular, que fragua en algunos versos el espacio de Fraguas.

Babel Bárbara

Cristina Peri Rossi

Editorial Lumen, Barcelona, 1991

Cristina Peri Rossi es autora de una extensa obra narrativa y poética, publicada, creo que en su totalidad, en España. Inspirada en la metáfora de la Torre de Babel, confusión de lenguas y aspiración a lo divino por caminos no muy ortodoxos, Peri Rossi construye un libro hecho de fragmentos, de voces, en ocasiones de gran corporalidad, como testimonio de una experiencia amorosa. El amor, parece decirnos la poeta, no es una lengua, sino las otras lenguas, los gestos, signos, sonidos y otras formas de expresión que están más allá de nosotros. Más allá y más acá, porque los poemas de Peri Rossi nos muestran un deseo de hacerse, de comprender, esa diversidad, de alcanzar la propia lengua. Atracción por el misterio de lo femenino, puesta en abismo del deseo amoroso, exaltación de la persona amada, creación de un espacio mítico, que tal vez sea precisamente la depositaria de esa pasión y que finalmente, es el poema mismo.

J. M.

Los libros en Europa

Pueblos en la sombra
Friedrich-Karl Kienitz
Traducción de Elena Bombín
Editorial Gredos, Madrid, 1991

Las investigaciones de este libro van de las migraciones de pueblos en fechas alrededor del 1200 a. C. hasta la derrota de Aníbal frente a los romanos. La diferencia de enfoque en esta interesante obra es que no se trata tanto de esclarecer y analizar el triunfo, la predominancia de ciertos pueblos que luego han definido de manera ortodoxa nuestras civilizaciones, como el historiar a los pueblos y culturas que desaparecieron bajo este predominio. No se trata, pues, de valorar a los egipcios e hititas desde la perspectiva de griegos y romanos como de estudiarlos, en lo posible, desde su propia perspectiva. Kienitz nos recuerda un dato que es emblemático: el único latino que conocía la lengua etrusca fue Claudio (41-45 d. C.), que escribió una obra sobre la historia de los etruscos, en griego, que no ha llegado hasta nosotros. Es decir, que pocos de los hombres cultos se interesaron en el predominio de sus culturas, por lo cual se quedaron relegadas en el impulso de la propia. Kienitz afirma: «Ningún sabio griego conocido aprendió lenguas extranjeras, como egipcio, babilonio o etrusco, ni sobre la base de tales conocimientos de lenguas llevó a cabo estudios de fuentes. Los documentos y textos que no estaban redactados en lengua griega o latina, simplemente no existían para los sabios de la Antigüedad clásica». Esta importante obra analiza de manera crítica nuestra imagen de la historia en el período indicado, la consideración egocéntrica de la Antigüedad, la literatura hebrea antigua y el Antiguo Testamento, los tipos de documentos y, por lo tanto, las nuevas lecturas arqueológicas de ciertos períodos históricos. Por sus eruditas y polémicas páginas desfilan ilirios y tirsenos, hititas, frigios, lidios, carios, el imperio de los reyes arqueménidas... Una nota habitual que es una crítica de nuestra aportación a los temas de cultura internacional: en la bibliografía no aparece ningún investigador de lengua española.

Pensar Europa (las metamorfosis de Europa)
Edgar Morin
Traducción de Beatriz E. Anastasi de Lonné
Gedisa Editorial, Barcelona, 1991

Morin recuerda en el prólogo a este libro su etapa, tal vez justificada, de antieuropeo. Era comunista y había terminado la segunda gran guerra. Realmente, ¿se podía confiar en una conciencia europea después del fascismo y el nazismo? Hitler había hablado de «la nueva Europa». Morin, judío, se debatió entre su inevitabilidad europea y una conciencia mayor: una fraternidad cuyo nombre superaba las limitaciones de fronteras, la humanidad. Morin plantea la necesidad de concebir Europa fuera de cualquier idea de unidad, armonía, esencia o sustancia (el alimento de los nacionalismos), sino como una noción que conlleva en su seno la división y el antagonismo. De esta última descripción sí se puede deducir una idea de unidad, pero no ya al modo clásico que excluye lo diverso. Frente al principio de unidad, el dialógico. Nuestro autor se propone pensar el presente de Europa a partir del pasado. En el epílogo a esta obra, Morin se plantea el desafío de nuestro tiempo y dictamina (era 1986 cuando escribía esas líneas) que el «socialismo real» es una ilusión y un engaño y que la democracia «es un producto último y frágil de las naciones europeas, pero que corresponde profundamente a la esencia dialógica de la cultura europea que complementa las oposiciones y los antagonismos». Morin señala algo importante: la democracia no debe convertirse en un mito, es una realidad sometida al diálogo, una estructura que debe ir penetrando en la sociedad, un lugar de prueba. No es

la solución para múltiples males, sino que abre las posibilidades para inventar mecanismos, para ejercer la crítica, para desarrollar la libertad y llevar a cabo una sociedad más justa. Esa es la fuerza de la democracia: su potencial de libertad y de justicia. Lejos de pensar que el sistema democrático es ineficaz para enfrentar los problemas modernos, Morin piensa que está en sus comienzos. Este libro no pierde su actualidad después de los acontecimientos últimos de los países del Este. Su reflexión es menos puntual y, ahora, puede extenderse a esa diversidad de Europa que, tal vez, forme pronto parte de su unidad.

La actitud intencional

Daniel C. Dennett

Traducción de Daniel Zadunaisky

Editorial Gedisa, Barcelona, 1991

Las primeras ideas que informan este libro fueron planteadas por Dennett en 1969 en *Content and Consciousness.* El filósofo Daniel C. Dennett presenta aquí su teoría acerca de la intencionalidad. Es una sesuda y atractiva investigación acerca de la mente. «Tan cierto es que tenemos creencias y deseos como es cierto que la gravitación actúa como fuerza entre la tierra y la luna». Esta afirmación apunta en la dirección de una amplia gama de fenómenos que constituyen la realidad humana, que se pueden constatar, describir e incluso predecir desde un punto de vista objetivo aunque no se pueda afirmar nada sobre sus razones últimas. Se trata de todas aquellas manifestaciones que forman parte del «sentido común»: creencias, esperanzas, deseos, etc. Al atribuir estas manifestaciones a un estado intencional, sorprendentemente se pueden predecir ciertos comportamientos. Esto significa que hay una exterioridad de la intencionalidad que se puede verificar y predecir probando así la regularidad de los sistemas intencionales.

Para dar cuenta, científicamente, de la intencionalidad, Dennett propone la actitud intencional que es aquel punto de vista desde el que «atribuimos a un sistema u organismo aquellas creencias, esperanzas y deseos que deberían tener, dadas sus necesidades y su entorno, cuando predecimos que realizarán ciertos actos a partir de sus estados intencionales». Con una imaginación inagotable y una agudeza deliciosa y lúdica, Dennett atraviesa la realidad en todos los niveles para mostrar cómo está presente la intencionalidad en el mundo.

El problema morisco (desde otras laderas)

Francisco Márquez Villanueva

Prólogo de Juan Goytisolo

Editorial Libertarias, Madrid, 1991

Márquez Villanueva (Sevilla, 1931) es autor de una importante obra: *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato* (1974), *Fuentes literarias cervantinas* (1973), *Relecciones de literatura medieval* (1977), *Lope: vida y valores* (1988), entre otros libros. Juan Goytisolo nos informa en el prólogo de la trayectoria intelectual de Márquez Villanueva: discípulo de Américo Castro, trata de situar a los escritores del siglo de oro en el contexto histórico nada ejemplar en que produjeron sus obras. Una lectura, pues, no hacia la ortodoxia paralizante, sino hacia la disidencia que posibilita una lectura no esclerotizada por la concepción cristiana predominante que silenció las diferencias moriscas y judías, entre otras no pertenecientes a estas dos grandes categorías. Juan Goytisolo concluye su prólogo con un anacrónico parangón con la guerra del Golfo, donde han muerto un gran número de árabes. Goytisolo olvida decir que una parte de ellos —kuwaities, por ejemplo— lo han sido a manos de los mismos árabes, y que en una configuración semejante, la guerra se hubiera llevado a cabo aunque no fueran árabes. El recurso a la violencia no es privativo de las culturas cristianas, como parece sugerir Goytisolo, y no debería olvidar tampoco que, como demuestra la historia de los pueblos árabes durante varios siglos, la intolerancia y la más extrema represión, les caracteriza. Ojalá no sea por mucho tiempo. Pero para ello hay que ejercer la crítica en todos los sentidos, y no sólo desde una disidencia que promete entronizar sus juicios. El libro, por lo demás, de Márquez Villanueva no trata del presente (el pasado de los moriscos tiene muchas diferencias con los turcos, irakíes e iraníes actuales) y tiene un indudable valor que el prologuista señala con inteligencia.

Alma Mater, Colección de autores griegos y latinos
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

Las reediciones de la colección de clásicos griegos y latinos que edita el CSIC, en ediciones bilingües, muestran el interés que hay por el mundo clásico y la calidad con la que se ha llevado y se lleva a cabo estas obras. Las obras son editadas generalmente en varios volúmenes debido a la duplicidad del texto, los prólogos y el aparato de notas que amplían cada obra en número de páginas. Las traducciones suelen ser filológicas, es decir, que atienden a los valores lingüísticos, pero en ocasiones la labor de recreación se suma al indicado. Esta colección está dirigida por Francisco Rodríguez Adrados y cuenta con un equipo asesor que encabeza Luis Alberto de Cuenca, Manuel C. Díaz y Díaz, Alberto Díaz Tejera, Antonio Fontán y Jesús Lens. Algunas de esas obras son las siguientes: C. Suetonio, *Vida de los doce césares*, traducción de Mariano Bassol de Climent, 3 vols.; Terencio, *Comedias*, traducción de Lisardo Rubio, 2 vols.; Catulo, *Poesías*, traducción de Miguel Dolç; Salustio, *Guerra de Jugurta*, traducción de José Manuel Pabón; Salustio, *Conjuración de Catilina*, traducción de José Manuel Pabón; Julio César, *Memorias de la guerra civil*, traducción de Sebastián Mariner Bigorra, 2 vols.; Tibulo, *Elegías*, traducción de Hugo Francisco Bauzá; *Líricos griegos (elegíacos y yambógrafos arcaicos, siglos VII-V a. C.)*, traducción de Francisco R. Adrados, 2 vols.; Petronio Arbitrio, *Satiricón*, traducción de Manuel C. Díaz y Díaz, 2 vols.; Ennio, *Fragmentos*, traducción de Manuel Segura Moreno; Propercio, *Elegías*, edición y traducción de Antonio Tovar y María Teresa T. Belfiore; Lisias, *Discursos*, traducción de Manuel Fernández-Galiano, 2 vols.; Ovidio, *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ruiz de Elvira, 2 vols. Es la única colección extensa, bilingüe, de autores latinos y griegos existente en nuestro país. En la muy meritoria de la Editorial Gredos, salvo algún volumen, se edita sólo el texto traducido.

Ensayos y revistas
Leopoldo Alas, «Clarín»
Prólogo de Antonio Vilanova
Editorial Lumen, Barcelona, 1991

Ensayos y revistas fue publicado por primera vez en forma de libro en Madrid en 1892, hace cien años. Consta de veintidós artículos y recensiones críticas publicadas anteriormente en la prensa de la época. Clarín (1852-1901) fue uno de los escritores mejor informados de las literaturas de su época, y este libro muestra su desvelamiento por la literatura europea y, tema candente, los avatares del naturalismo, estética que el autor de *La Regenta* había defendido durante un cierto tiempo. Estos trabajos coinciden con su última década de vida, tiempo en el que renace el idealismo, se descubre la novela rusa y el gran novelista español evoluciona hacia el espiritualismo que se manifiesta en él por una preocupación religiosa y metafísica que influiría en Miguel de Unamuno. Leer a Clarín sacude, despierta. Muchas de sus afirmaciones o negaciones nos hacen sonreír, apoyados por cien años de perspectiva histórica, pero por regla general deslumbra su inteligencia, su carácter beligerante, su información erudita. No por casualidad es, quizás, el mayor escritor español de su siglo. El prólogo de Antonio Vilanova es inteligente e introduce con conocimiento en el mundo de la crítica literaria de Clarín.

Cristianos y musulmanes en la España medieval (711-1250)
Thomas F. Glick
Traducción de Pilar Aguirre, María Luz López y Víctor Navarro
Alianza Universidad, Madrid, 1991

La edición original de este libro, en inglés, se publicó en 1979. El autor confiesa que desde entonces se han producido cambios verdaderamente importantes en la historiografía medieval; pero eso le ha hecho enmendar, corregir y considerar opiniones y conclusiones transformando la obra original en una ligeramente distinta. En el prólogo a esta edición, Glick hace una declaración de principios, cosa que no viene nada mal cuando se trata de libros de historia especialmente. Declara Glick que el etnocentrismo es la ruina de los pueblos y de la historia. Esta obra no pretende ser un estudio general de la alta edad media sino un análisis de las cuestiones y fenómenos centrales que contribuyeron a la formación de las culturas islámicas y española en la Península Ibérica. La perspectiva comparada que adopta le lleva a análisis de las

interacciones y diferencias de ambas civilizaciones. La islámica era expansiva y dominante, la cristiana rural y estática. No sólo diferían en creencias sino en sus sistemas socioeconómicos. Esta obra revisada se suma al *revival* que en los últimos años está teniendo este período histórico de nuestra geografía. Los nuevos descubrimientos arqueológicos han contribuido a no pocos cambios de orientación en el acercamiento a uno de los momentos más atractivos y decisivos de la histora de España.

Antropología
Immanuel Kant
Traducción de José Gaos
Alianza Editorial, Madrid, 1991

El gran profesor y traductor José Gaos hizo la versión de esta obra de Kant en 1935. La antropología kantiana, más que en la diversidad y relatividad de las culturas, se centra en los rasgos específicos de la especie humana, si bien para ensanchar el volumen de la antropología se recomienda viajar —o al menos leer libros de viajes— y prestar atención a las obras literarias y a las biografías, pues aunque en ellas la ficción invente y acuse ciertos rasgos, viene a ser un extracto de la observación de lo que los hombres hacen debido a personas de inteligencia penetrante. En la primera parte se estudian sucesivamente las facultades intelectuales, conocimiento y sensibilidad, y las dependientes de la afectividad, las pasiones. En la segunda se describen los caracteres y su reflejo fisionómico en rasgos y gestos, terminando con observaciones en torno al carácter de la especie, de las razas y de los pueblos.

Conversaciones con Carlos Castaneda
Carmina Fort
Héptada Ediciones, Madrid, 1991

Carmina Fort conoció a Carlos Castaneda en Los Angeles en 1988. No por casualidad: Fort lo estaba buscando, localizó a la persona que lleva sus asuntos editoriales y le dejó una carta para Castaneda, quien respondió, no escribiendo, sino llamando por teléfono. Que Castaneda es un mito a contracorriente creo que es indudable. Su publicidad son sus libros (no la televisión, los anuncios y otras formas de propaganda), pero en sus libros hay un personaje, occidental, que se convierte en brujo, que observa un saber distinto. Carmina Fort en este equilibrado libro, mitad entrevista, mitad divulgación de ideas castanedianas, nos revela algunos datos sobre el enigmático autor de varios de los libros más impactantes que se han escrito en los últimos años (*Viaje a Ixtlán, Relatos de poder, Una realización aparte* y otros de menos interés filosófico y literario). Castaneda declara a Fort que es brasileño, de un pueblo cercano a São Paulo. La verdad es que no sé si esto es cierto. Castaneda ya nos tiene acostumbrados a «despistar». Según dos amigos míos que le han conocido, uno de ellos desde hace veinte años, es mestizo, peruano. Otro, que le conoció en casa de los primeros, me dijo que era brasileño. La verdad es que esto no tiene mayor importancia, lo que parece cierto es que es mestizo y es latinoamericano, que su primera lengua es el español y escribe en inglés (no en portugués). Castaneda ha escrito una obra que es una reinvindicación de un saber indio, antiguo, distinto al occidental, en ocasiones enfrentado.

Carmina Fort le interroga sobre si se interesa por otras filosofías o disciplinas orientales y responde sin responder que hace Kung-fu. Bien, Castaneda quiere seguir despistando... Es evidente que es un lector de filosofía, de Hume a Wittgenstein, y que ese es tema de conversación con gente que lo conoce. A pesar de los disfraces, Fort consigue hacer un cierto retrato de Castaneda: un hombre inteligente, pícaro, divertido, imprevisible, con consideraciones «machistas» respecto a la mujer; no dado a la amistad y con ideas bastante peregrinas sobre los europeos. Ha estado en España, parece ser que dos veces, pero no cree que haya gente, ni aquí ni en el resto de los países que ha visitado, que «valga la pena».

Concluyo: he leído a Castaneda con vivo interés, menor por sus últimos libros; pero me da la impresión de que parte de lo que dice está en un callejón sin salida. Paz lo señaló en su prólogo a *Las enseñanzas de Don Juan:* la magia busca una identidad con el universo, con olvido de los hombres. Castaneda parece, en su crítica del sujeto, que infravalora excesivamente las pasiones, la amistad, los pequeños errores de todos los días. Tal vez el hombre sea poca cosa, ciertamente, pero, ¿qué otra cosa tenemos que nuestra propia condición? Una

condición que hay que trascender, ciertamente, pero también comprender.

J. M.

Escritos sobre la historia
Fernand Braudel
Versión española de Mauro Armiño
Alianza, Madrid, 1991, 315 páginas

En este segundo volumen de miscelánea brodeliana, la viuda del historiador, Mme. Paule Braudel, recoge unos papeles póstumos que reúnen más el azar que la necesidad. Hay dos trabajos de divulgación sobre Carlos V y Felipe II, una autobiografía intelectual de Braudel y del grupo *Annales*, una jugosa serie de notas de vejez para periódicos italianos y un ensayo conjunto con Franck Spooner sobre el problema de la historia de los precios en el período de formación del capitalismo europeo.

El libro termina con una frase que podría lapidar la vida de este historiador, el cual figura entre los más importantes del siglo: «La historia nunca está escrita de una vez por todas». En efecto, él y los suyos de *Annales* proponen una historia que sea, a la vez, global y abierta, de modo que permita pensar la larga duración, elemento dominante (inercia y repetición) y la duración media (cambio). La historia que hace al hombre (Bloch) y el hombre que hace la historia (Braudel) cuya encrucijada es la onda breve, la biografía.

Si el punto de partida es la economía, o sea la ciencia de la producción y distribución de objetos, la textura del discurso del historiador es literaria, porque la historia engloba a las mentalidades, los modos de imaginar la necesidad, lo que solemos llamar cultura, y de esto se ocupan más los literatos que los científicos.

Braudel analiza el cambio histórico poniendo, antes, los parámetros inconmovibles que condicionan la vida humana. La economía, justamente, se ocupa de eso, de la organización de la vida en medio de la escasez y la mortalidad, la imprescindible necesidad del alimento cotidiano y la ineluctable muerte. Esto hace que las sociedades humanas sean, constantemente, verticales y no horizontales, aunque el sueño asimismo constante de todo hombre sea el igualitarismo del horizonte, el reposo, el placer y la relajación de la tierra madre. Sociedad es jerarquía y las revoluciones lo único que hacen (nada menos) es cambiar el sistema de las jerarquías sociales.

Una historia abierta es dialéctica, en este caso, diálogo y confrontación entre permanencia y cambio, dos categorías que no se pueden pensar por separado, sino en relación mutua. El discurso del historiador es la síntesis ideal entre ambos, una síntesis que se va planteando hipotéticamente y cuya definición se posterga infinitamente. Ejemplo al caso es el estudio sobre la evolución de los precios europeos durante tres siglos de modernidad, evolución que resulta muy difícil establecer en términos objetivos.

Al final de su carrera, Braudel se pregunta, por enésima vez, acerca de la necesidad humana de tener historia. No sólo de vivir o padecer la historia, sino de haberla como propia. En esta interpelación a su tarea historiográfica está la ley de su vocación. La respuesta es inquietante: la historia es una droga que el hombre se administra para soportar lo siniestro del presente.

Estructura interna de Occidente
Otto Brunner
Versión española de Antonio Sáez Arance
Presentación y apéndice de Julio A. Pardos
Alianza, Madrid, 1991, 150 páginas

La obra de Brunner (1898-1982) no es demasiado conocida en español. En esto, como en tantas cosas, los italianos nos llevan ventaja y han aprovechado del autor de *Tierra y señorío, Nuevos caminos, Historia social de Europa* y *Vida nobiliaria campesina*. Las notas y apéndices de Pardos son utilísimos, por eruditos, en este y otros órdenes del tema.

El libro comentado tiene alcances propedéuticos y obtiene un fino nivel de excelencia, como ocurre siempre que alguien muy enterado en una cuestión se pone a sintetizarla y clarificarla.

De algún modo, se trata de la historia de Occidente, que empieza siendo la parte occidental de un imperio romano en almoneda y acaba identificándose con la «mo-

dernidad europea». Entonces, se impone analizar categorías como clase, estamento, feudalismo, Estado, soberanía, comunidad, vínculos señoriales, laicismo, Iglesia, monarquía, gremios, urbe, caballería, burocracia, medievalidad, modernidad, soberanía, etc. Un variopinto panorama de asuntos menudos atraviesa esta exposición conceptual, desde la teoría de la nación moderna hasta la situación del pobre en una sociedad de brazos. A todo ello acude Brunner con precisión de conceptos y selecta abundancia de ejemplos.

Tildado de antiliberal, conservador y neorromántico, nuestro historiador ha rendido algunos textos que alcanzan un elevado predicamento en los círculos de especialistas. Bueno sería que, a partir de estas páginas introductorias, pudiéramos disponer en nuestra lengua de un suficiente repertorio brunneriano.

Individualismo noble, individualismo burgués

María del Carmen Iglesias Cano

Real Academia de la Historia, Madrid, 1991, 105 páginas

Recoge este volumen el discurso de ingreso de Iglesias y la recepción a cargo de Luis Díez del Corral, en sus versiones extensas. Dada la concentración de nuestra historiadora en el siglo XVIII, se puede considerar esta pieza como un ensayo encuadrado en el intento de describir el pensamiento ilustrado e insertar en él la realidad política e intelectual española del Setecientos, advirtiendo la coincidencia general del proceso y la peculiaridad de la circunstancia peninsular. Iglesias, tras sus maestros Maravall y Díez del Corral, ha renunciado radicalmente a estudiar la historia de España como un universo marginal a la historia europea.

El centro de este estudio radica en advertir la actitud de las aristocracias en el proceso ilustrado, más concretamente el que va de la revolución inglesa a la francesa. Hay tipos diversos de comportamientos (Furet: nobleza polaca, prusiana, inglesa) que redundan en distintas respuestas al desarrollo del capitalismo y del parlamentarismo.

Frente al tópico de los paradigmas opuestos (nobleza y burguesía) Iglesias advierte el papel decisivo que vastos sectores de la clase señorial tuvieron en el desarrollo del comercio, la industria y las ciencias aplicadas. Releído desde nuestro presente, este proceso lleva al reiterado problema de la gestión democrática, la legitimación de las minorías conductoras, constituidas por los «mejores» cuadros de la sociedad.

Estamos, desde luego, ante un texto incitante que nos permite pensar, a uno, el pasado y el presente. Se trata, tal vez, de la más radical misión del historiador.

Ensayos sobre Andalucía

José Manuel Cuenca Toribio

Caja Provincial de Ahorros, Córdoba, 1991, 189 páginas

En repetidas ocasiones, el andaluz Cuenca ha demostrado reunir las dos condiciones de su profesión de historiador contemporaneísta y hombre preocupado por la historia de Andalucía y su relación con el mundo circundante, europeo y africano, a partir de la pertenencia (y pertinencia y pertinacia) española. Así lo prueban sus libros sobre historia de Andalucía y Sevilla, sus *Semblanzas andaluzas* y sus *Pueblos y gentes de Córdoba*. Andaluz no supone ni impone ser andalucista, cabe aclarar.

El presente libro recoge artículos escritos, en su mayoría, en la década de los ochenta, en pleno proceso de instauración autonómica y hegemonía socialista en la región y en la nación.

La temática es diversa y abarca desde asuntos muy puntuales y, diríamos, ocasionales (evolución del estatuto, elecciones, las conmemoraciones del Quinto Centenario) hasta cuestiones de onda larga, como las relaciones históricas de Andalucía con otras autonomías españolas, sin dejar de lado la bibliografía en que el tema andaluz aparece de frente o lateralmente tratado.

El artículo de periódico suele ser una manera de aparecer y dispersarse, una compulsión que, en ocasiones, disminuye la talla de un ensayista al meterlo en la horma y la prisa del papel cotidiano. Por el contrario, Cuenca Toribio ha sabido zafarse de estos riesgos, desgranando sus saberes e inquietudes de historiador en formas rápidas, menores y de ligero trámite, pero que conservan la preocupación intelectual del historiador y la alerta percepción del ciudadano andaluz.

Metamorfosis de la cultura moderna
Eduardo Subirats
Anthropos, Barcelona, 1991, 238 páginas

A propósito de otros ensayos mayores *(El alma y la muerte, La Ilustración insuficiente),* Subirats (Barcelona, 1947) nos ofrece una miscelánea de artículos que se dispersan sobre aspectos de la paradójica identidad que muestra lo moderno en su edad tardía, así como sus contradicciones originarias. Para ello se vale de apoyaturas diversas, desde la dialéctica amo-esclavo en Hegel hasta las aportaciones discipulares de Habermas respecto a la escuela de Frankfurt, pasando por Ortega, Zambrano y un nutrido arsenal de procedimientos para el análisis de las artes visuales: arquitectura, cine, televisión.

Como eje de sus meditaciones, Subirats sitúa la relación entre el intelectual y la sociedad, entendiendo al primero como una inteligencia autónoma, solitaria y crítica, la voz que se dirige a la multitud, pero desde el imaginario desértico de la Tebaida racionalista. Esto le permite medir qué insuficiene ha sido la figura del intelectual en el mundo español y de influencia hispánica, donde ha habido más ortodoxia y disciplina que inteligencia, y más cuestionamiento y exaltación genial que crítica verdadera.

El hombre moderno ha partido de la autonomía individual para acabar en la cultura industrial. Ha ideado la máquina para liberarse de la naturaleza y ha polucionado el medio ambiente. Ha fundado vanguardias y las ha mandado a la academia. Estas y otras delicias paradójicas de nuestra cultura vapulea el discurso de Subirats, con dosis alternativas de melancolía, ironía y cabreo. Su prosa es tersa y, en el buen sentido del adjetivo, didáctica. No siempre sus colegas practican estas costumbres y en el caso cabe el agradecimiento del lector.

B. M.



LETRA
INTERNACIONAL

NUMERO 23 (Otoño 1991)

Suscripción anual:
España: 2.000 - Europa: 3.400 - América: 4.500
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

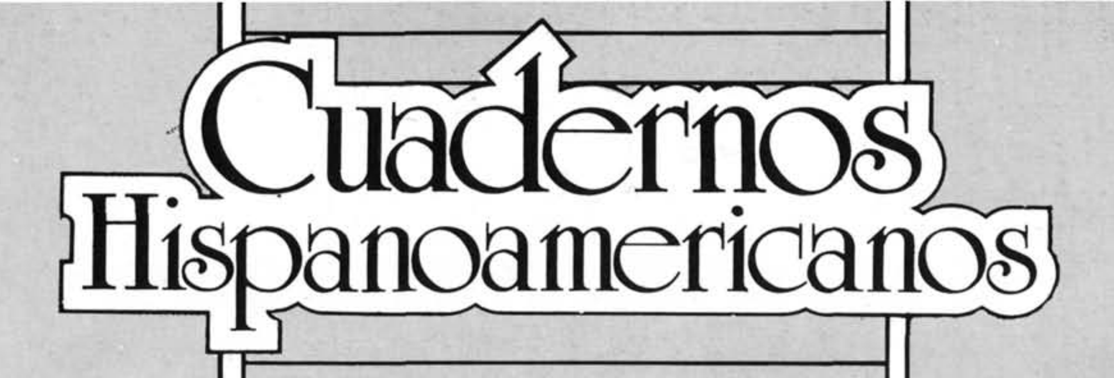
Número 19 Enero-Junio 1991

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «LA ENCRUCIJADA DE LOS NOVENTA. AMERICA LATINA»

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 60 dólares; América Latina, 50 dólares y resto del mundo, 70 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Fax: 583 83 10



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.000	
	Ejemplar suelto	650	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto	8	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



650 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

Francisco Martínez García
La recepción de César Vallejo en España

Rafael Argullol
Retorno a Baudelaire

Blas Matamoro. Rafael García Alonso
Cincuentenario de Robert Musil

Félix Grande
Cumpleaños de Hierro

Santiago Kovadloff
La palabra en la penumbra

Textos sobre **José Antonio Maravall, Juan Ramón Jiménez, Gabriel García**

Anterior Inicio